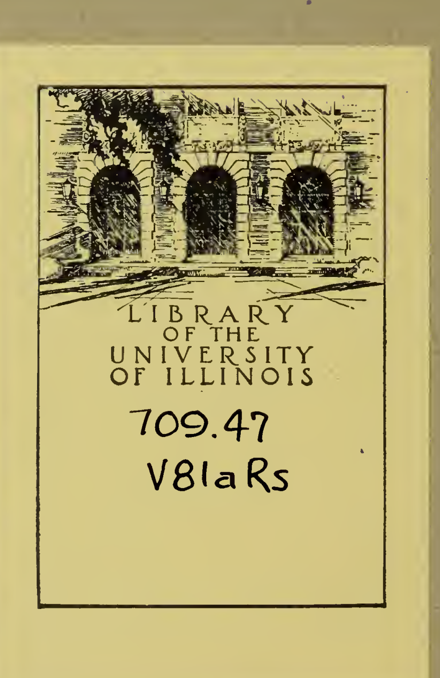

Русское
Искусство


LIBRARY
OF THE
UNIVERSITY
OF ILLINOIS

РУССКОЕ ИСКУССТВО

РУССКОЕ ИСКУССТВО

ЕГО ИСТОЧНИКИ,
ЕГО СОСТАВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ, ЕГО ВЫСШЕЕ РАЗВИТІЕ,
ЕГО БУДУЩНОСТЬ.

СОЧИНЕНІЕ

Е. ВІОЛЛЕ-ЛЕ-ДЮКЪ.

ПЕРЕВЕЛЪ СЪ ФРАНЦУЗСКАГО

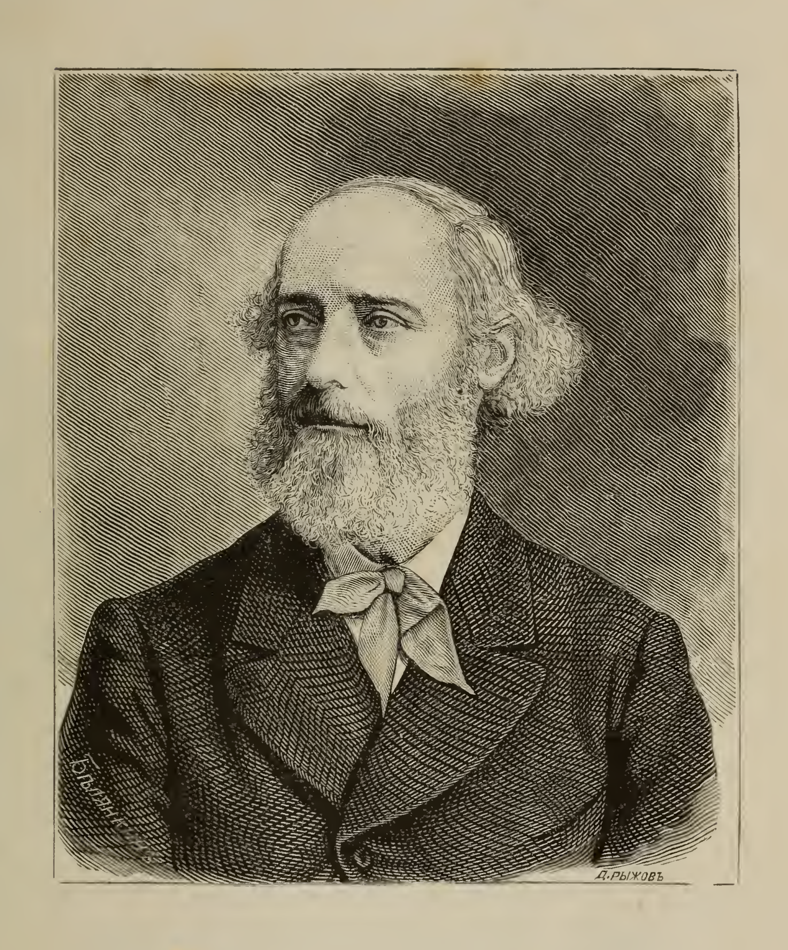
Н. Султановъ.

ИЗДАНІЕ ХУДОЖЕСТВЕННО-ПРОМЫШЛЕННАГО МУЗЕУМА.

МОСКВА. 1879.

Типографія А. Гатцука, на Кузнецкомъ мосту, въ д. Торлецкаго.

Дозволено цензурою. Москва, 12 ноября 1879 г


Д.РЫЖОВЪ

РУССКОЕ ИСКУССТВО



Viollet-le-Duc del — Daumont lith

Ve A MOREL & Cie, Éditeurs — Imp Lemercier & Cie, Paris

ОГЛАВЛЕНІЕ.

ОГЛАВЛЕНІЕ ТАБЛИЦЪ.

Въ то время какъ приводилось къ окончанію предлагаемое изданіе перевода книги „L'art Russe", учено-художественный міръ понесъ незамѣнимую потерю въ лицѣ высокоуважаемаго автора этой книги: $^{6}/_{18}$ сентября, г. Віолле-ле-Дюкъ скончался почти скоропостижно отъ апоплексическаго удара въ своемъ помѣстьи на Женевскомъ озерѣ близь Лозанны, гдѣ и погребенъ. Почтимъ память усопшаго краткими біографическими о немъ подробностями.

Віолле-ле-Дюкъ родился въ Парижѣ $^{15}/_{27}$ января 1814 года, слѣдовательно онъ умеръ не старѣе 65 лѣтъ и еще многаго можно было ожидать отъ его неутомимой дѣятельности, исполненной опытности и ревнія. Первоначальное образованіе онъ получилъ въ частномъ учебномъ заведеніи въ Фонтене-о-Розъ (Fontenay-aux Roses), а потомъ въ Коллежѣ Бурбонъ. Заранѣе въ немъ проявилось рѣшительное призваніе къ архитектурѣ, что и побудило его поступить въ мастерскую Ахилла Леклеръ, гдѣ онъ вполнѣ изучилъ архитектуру готическую и ренессансъ. Съ 1836 по 1838 онъ пробылъ въ Италіи и Сициліи вездѣ и постоянно

*

работая, не оставляя безъ обслѣдованія не одного изъ памятниковъ греческаго и римскаго искусства. По возвращеніи на родину онъ посѣтилъ главные города южной Франціи и снялъ со всѣхъ находящихся тамъ памятниковъ подробные рисунки, выставка коихъ въ Парижѣ заслужила ему жаркія похвалы со стороны его наставниковъ и другихъ знатоковъ дѣла. Съ этой поры Віолле ле-Дюкъ вступилъ въ практическій періодъ своей жизни. Благодаря покровительству знаменитаго писателя Мериме, правительство короля Луи-Филиппа даетъ ему порученіе устроить завѣдываніе историческими древностями съ цѣлію ихъ сохраненія и возможнаго возстановленія. Вскорѣ за тѣмъ вмѣстѣ съ его другомъ и собратомъ по искусству Ласюсомъ (Lassus), онъ назначенъ инспекторомъ Святой Капеллы (la Sainte-Chapelle) и тутъ начинается рядъ замѣчательныхъ реставрацій, такъ его прославившихъ.

Первою работой Віолле-ле-Дюкъ было возстановленіе древней аббатской соборной церкви въ Везеле (Vezelay Dép. de l'Yonne); затѣмъ послѣдовала весьма удачная реставрація городскихъ ратушей Сент-Антонена и Нарбонны. По окончаніи этихъ работъ, Віолле-ле-Дюкъ поручено было капитальное исправленіе старинныхъ храмовъ Пуасси, Каркассона, Сен-Назера, Семюра, Амьена, синодальной залы города Санса (Sens) и еще многихъ другихъ зданій. Въ 1845 году по конкурсу за Віолле-ле-Дюкъ и его товарищемъ Ласюссомъ осталась реставрація соборнаго храма Богородицы (cathédrale de Notre Dame) въ Парижѣ съ при-

стройкою къ ней новой ризницы въ стилѣ XIV вѣка. Работы ими произведенныя въ этомъ древнемъ памятникѣ готическаго зодчества громадны: ими возстановлены съ совершенною историческою точностію, не только старыя упорныя арки (arcs boutants), но и всѣ крупные и мелкіе детали уничтоженные частію при Людовикѣ XV, частію въ первую революцію. Пристройка такъ хорошо пригната къ главному зданію, что ни въ чемъ отъ него не отличается, будто всегда въ его составъ входила. Въ 1847 году Віолле-ле-Дюкъ назначенъ архитекторомъ Аббатства Сен-Дени по выбору самаго капитула, а въ 1853 году генеральнымъ инспекторомъ зданій всей Епархіи, вслѣдствіе чего ему пришлось реставрировать храмъ Богородицы въ Шалоннѣ на Марнѣ и соборный храмъ въ Лаонѣ. Къ числу другихъ особенно выдающихся работъ знаменитаго архитектора принадлежатъ произведенное имъ, по порученію Императора Наполеона III, полное возстановленіе развалинъ замка Пьерфона (Pierrefonds), а также реставрація укрѣпленій города Каркассона, которою онъ занимался въ теченіи двадцати лѣтъ.

При такой огромной практикѣ, Віолле-ле-Дюкъ является и неутомимымъ писателемъ. Имъ публиковано множество брошюръ и отдѣльныхъ статей объ историческихъ вопросахъ. Важнѣйшіе изъ его трудовъ суть: *Толковый словарь французской архитектуры съ XI по XVI вѣкъ.* (Dictionnaire raisonné de l'architecture française du onzième au seizième siècle) и *Словарь французской утвари со временъ Карла Великаго по эпоху Возрожденія* (Dictionnaire du mo-

bilier français de l'époque Carlovingienne à la Renaissance). Віолле-ле-Дюкъ былъ членомъ бельгійской Королевской Академіи художествъ, Командоромъ французскаго ордена Почетнаго Легіона и кавалеромъ разныхъ иностранныхъ орденовъ, въ томъ числѣ отъ Россіи Св. Станислава 2-й степени со звѣздою, котораго удостоенъ въ 1877 году за его сочиненіе о русскомъ искусствѣ.

Относительно принциповъ художества, Віолле-ле-Дюкъ въ одномъ изъ своихъ наиболѣе извѣстныхъ памфлетовъ, выставляетъ себя рѣшительнымъ противникомъ академическихъ ученій. Отъ этого мнѣнія онъ никогда не отступалъ, а между тѣмъ оно навлекло ему въ самомъ его отечествѣ сильныхъ враговъ, ожесточенныя преслѣдованія коихъ вынудили его отказаться отъ предоставленной ему въ 1863 году кафедры эстетики въ школѣ изящныхъ искусствъ (Ecole des beaux-arts). Изъ этого вовсе нельзя заключить будто онъ не признавалъ красотъ греческаго художества и уважалъ только одно готическое, какъ это утверждали. Невозможно поддерживать это мнѣніе, прочитавъ труды Віолле-ле-Дюкъ, въ коихъ онъ не только не осуждаетъ никакой формы искусства, но утверждаетъ что всякой странѣ приличествуетъ своя система архитектуры, приспособленная къ мѣстнымъ условіямъ природы и житейскихъ потребностей и что посему всякому народу лучше стараться усвоивать формы новыя, чѣмъ вводить у себя формы древнія, какъ бы сіи послѣднія ни были хороши, если только онѣ не прилаживаются къ его быту. При такомъ взглядѣ Віолле-ле-Дюкъ вовсе не пренебрегаетъ

древними памятниками, хотя и признаетъ ихъ непригодными для нашихъ странъ; напротивъ онъ совѣтуетъ ихъ изучать: „Я не принадлежу", говоритъ онъ въ своихъ *бесѣдахъ объ архитектурѣ* (Entretiens sur l'architecture. T. I page 32) „къ „числу отчаявающихся въ настоящемъ и оплаки- „вающихъ прошлое. Прошедшее есть минувшее: „но въ немъ нужно рыться тщательно и добросо- „вѣстно, нужно заботиться не о его возвращеніи „къ жизни, а о его разузнаніи для извлеченія пользы „изъ его уроковъ".

Трактатъ о русскомъ искусствѣ, въ переводѣ предлагаемый, есть одинъ изъ новѣйшихъ и, къ сожалѣнію, послѣднихъ трудовъ Віолле-ле-Дюкъ. Въ немъ какъ бы отразились результаты многолѣтней наблюдательной дѣятельности знаменитаго ученаго. Отбрасывая укоренившіяся предубѣжденія, онъ обращается къ анализу неоспоримыхъ данныхъ и фактовъ. Предъ нимъ богатый подборъ матеріаловъ частію изъ Россіи доставленныхъ, частію имъ самимъ собранныхъ. Соображая эти памятники былаго съ историческимъ развитіемъ русскаго народа, онъ открываетъ въ нихъ слѣды всѣхъ дѣйствовавшихъ на это развитіе, то въ пользу, то во вредъ, чужеземныхъ вліяній, и греческаго, и византійскаго, и азіятскаго—арійскаго, персидскаго, армянскаго, арабскаго, индусскаго, и азіятскаго желтаго—монголо-китайскаго и западнаго сперва романскаго, а затѣмъ возрожденія и новѣйшихъ стилей. Среди этихъ наносовъ, часто переплетающихся между собою, вниманіе останавливается на положительныхъ признакахъ самостоятельнаго

изобрѣтенія. Зачатки этого своеобразія коренятся въ домосковномъ періодѣ нашей исторіи, достигаютъ же особенной степени зрѣлости въ XV и XVI столѣтіяхъ.

Такимъ образомъ двухвѣковая пора нашего отлученія отъ остальнаго образованнаго міра, эта пора борьбы и притѣсненій отовсюду заслонявшихъ Русь, и была именно порою зарожденія у насъ собственно намъ присущей творческой силы, сочетавшей въ одинъ общій строй разнородные элементы художества до нихъ проникавшіе. Единство русскаго искусства, говоритъ Віолле-ле-Дюкъ сложилось единовременно съ его единствомъ Государственнымъ, и вторая половина XVI съ первой половиной XVII вѣка составляютъ эпоху его наивысшаго развитія (апогея). Конецъ XVII столѣтія уже изобличаетъ латынское вліяніе; поддаваясь все болѣе и болѣе этому вліянію, отечественное искусство перестаетъ черпать свои вдохновенія въ первоначальныхъ источникахъ Византіи и Азіи, такъ сказать, пережигая ихъ въ горнилѣ собственнаго творчества: съ годами оно утрачиваетъ снисканную самобытность и въ XVIII вѣкѣ уже носитъ характеръ близкаго подражанія Западу или лучше сказать почти уже не существуетъ. Въ этомъ положеніи его застаетъ текущее столѣтіе и только въ послѣднее время на нашихъ глазахъ начинаютъ оказываться нѣкоторые признаки самостоятельнаго русскаго искусства.

Проводя эту тезу и соображая вѣрнѣйшіе пути къ возстановленію затеряннаго художества, Віолле-ле-Дюкъ въ подкрѣпленіе своихъ выводовъ при-

водитъ фактическія доказательства въ видѣ рисунковъ изображающихъ русскія древности. Читатели могутъ сами удостовѣриться въ правильности, поучительности и совершенной оригинальности этихъ сопоставленій. Ограничимся указаніемъ здѣсь только на одно изъ нихъ, которому авторъ приписываетъ особое значеніе. Чтобы наглядно выставить замѣчательное артистическое достоинство старыхъ русскихъ произведеній сравнительно съ эпохою упадка, онъ предлагаетъ (стр. 150—153) три миніатюры изъ древне-русскихъ рукописей столѣтій XV, XVI и XVII: насколько двѣ первыя отличаются изяществомъ и чистотою орнаментнаго стиля, на столько въ послѣдней преобладаетъ вычурный и тяжелый наборъ украшеній видимо заимствованныхъ изъ господствовавшаго тогда на Западѣ стиля ренесанса.

Въ XVIII вѣкѣ и началѣ текущаго вліяніе Запада было еще гораздо сильнѣе и въ отношеніи артистическомъ простерлось въ Россіи почти до совершеннаго забвенія древне-русскаго искусства. Даже изъ археологовъ не многіе развѣ знакомились съ лежавшими подъ спудомъ образцами этого искусства, и то единственно или главнѣйше съ цѣлями историческими. Этого равнодушія не могла существенно поколебать попытка нашихъ архитекторовъ, орфевровъ и ювелировъ, введенія въ ихъ строенія и издѣлія старинныхъ русскихъ формъ, ни то горячее вниманіе, которое обращено было на эти попытки иностранцами на шестикратно повторявшихся съ 1851 года всемірныхъ выставкахъ.

Среди ихъ словно укоренилось предубѣжденіе, будто наша старина не можетъ похвалиться какимъ-либо художественнымъ значеніемъ, а при этомъ понятенъ скептицизмъ встрѣтившій книгу Віолле-ле-Дюкъ со стороны нѣкоторыхъ изъ нашихъ рецензентовъ. Но однѣ сомнѣнія и отрицанія не рѣшаютъ дѣла; поправки подробностей или вкравшихся неточностей не могутъ поколебать общаго заключенія. Выводы Віолле-ле-Дюкъ удерживаютъ за собою неоспоримую правильность, ибо они основаны на положительныхъ данныхъ, и о чемъ тутъ сѣтовать? Развѣ эти выводы не отрадны въ высшей степени для всякаго русскаго. Вѣдь они проливаютъ въ насъ убѣжденіе что и мы способны быть не только копировщиками чужихъ произведеній, что мы можемъ также быть оригинальными, а при томъ и не безъ артистическаго достоинства.

Воздадимъ же должную благодарность покойному автору. Какъ иностранецъ онъ руководился въ своемъ трудѣ любовію къ истинѣ и художеству; тѣмъ безпристрастнѣе и лестнѣе для насъ его оцѣнка нашего прошедшаго, тѣмъ дороже его совѣты для нашего будущаго. Въ послѣднихъ проглядываетъ явное расположеніе къ нашему отечеству и мы съ прискорбіемъ можемъ сказать что за преждевременною кончиною Віолле-ле-Дюкъ у Россіи однимъ другомъ менѣе въ Европѣ.

В. Бутовскій.

ВВЕДЕНІЕ.

Однимъ народамъ присвоиваютъ все, другимъ же отказываютъ во всемъ. Разумѣется, такъ поступаютъ въ нашемъ старомъ западномъ углу Европы.

И если мы видимъ, что у насъ, во Франціи, многіе Французы отказываютъ собственной своей странѣ въ правѣ на творчество и самостоятельное искусство, присущее ея генію, то не удивительно, если они отказываютъ въ томъ же правѣ другимъ народамъ.

Главное возраженіе противъ существованія русскаго искусства, по мнѣнію многихъ, основывалось и основано еще и теперь на томъ, что русская имперія сложилась изъ крайне разнообразныхъ и между собою не схожихъ элементовъ и что эти элементы, по самому разнообразію своему, находились въ условіяхъ неблагопріятныхъ для развитія самостоятельнаго искусства.

Но тоже самое можно сказать и о большинствѣ народовъ, которые однакоже сумѣли создать искусства, отличающіяся собственнымъ характеромъ и стилемъ.

Греки представляли собою смѣсь довольно разнообразныхъ племенъ.

Египтяне также принадлежатъ ко многимъ отраслямъ человѣческаго рода, а между тѣмъ нельзя же утверждать, что эти народы не сумѣли довести до процвѣтанія самостоятельнаго искусства.

Напротивъ того, мы часто настаивали на томъ, что искусства наиболѣе характерныя происходятъ при нѣкоторомъ смѣшеніи человѣческихъ племенъ и что замѣчательнѣйшія выраженія этихъ искусствъ обязаны своимъ происхожденіемъ сліянію арійскаго племени съ семитическимъ.

Съ этнографической точки зрѣнія русскій народъ находится въ условіяхъ не менѣе благопріятныхъ, чѣмъ другіе народы, которые однако же оставили слѣды блестящаго и глубоко проникнутаго самобытностью искусства.

Была ли политическая исторія русскаго народа противна этому развитію? Вотъ, что надо разсмотрѣть. Но, разсматривая вопросъ лишь вообще, мы отвѣтимъ, что невѣдѣніе Европы въ этомъ отношеніи происходитъ отъ того, что она познакомилась съ Россіею лишь въ то время, когда Россія, для достиженія уровня западной цивилизаціи, стала подражать промышленности, искусствамъ и способамъ производства Запада, отстраняя отъ себя все, что напоминало ей ея прошлое, считавшееся варварскимъ.

Такимъ образомъ русское искусство, шедшее своимъ путемъ, было круто отброшено въ сторону и замѣнено поддѣлками, заимствованными у Италіи, Франціи и Германіи.

Въ этомъ отношеніи великіе основатели Русской имперіи сдѣлали ошибку, потому что всегда будетъ ошибкою заглушать природныя качества народа, думая улучшить его соціальное положеніе, и за эту ошибку, рано или поздно, приходится платиться.

Ничего не могло быть лучше, какъ отправиться на поиски въ Италію, Францію, Голландію и Германію за элементами великаго промышленнаго и торговаго усовершенствованія, котораго не доставало тогда русской имперіи; но, вмѣстѣ съ тѣмъ, замѣнять выраженія народнаго духа подражаніями произведеніямъ чуждаго ему генія, значило на долго обезсилить природное творчество русскаго народа; значило признать себя низшимъ во всемъ, что порождается искусствомъ; значило стать данникомъ той цивилизаціи, у которой слѣдовало заимствовать лишь способы производства и открытія въ вопросахъ матеріальныхъ, а вовсе не готовыя формулы и уже никакъ не вдохновеніе.

По истеченіи многихъ столѣтій, употребленныхъ на безплодныя подражанія западному искусству, Россія спрашиваетъ себя, не имѣетъ ли она своего собственнаго генія? Оглядывая себя и доискиваясь сути въ собственныхъ нѣдрахъ, она говоритъ себѣ: „у меня есть искусство съ отпечаткомъ моего собственнаго духа, искусство которымъ я слишкомъ долго пренебрегала; соберемъ

же его разрозненные и забытые остатки и пусть оно снова займетъ свое мѣсто!“

Эта мысль, о которой стоило бы подумать, не-только въ Россіи, но и во всякомъ другомъ мѣстѣ, была слишкомъ близка нашимъ собственнымъ воззрѣніямъ, чтобы мы съ жадностію не схватились за сдѣланное намъ предложеніе—возстановить русское искусство съ помощію этихъ остатковъ.

Съ того времени въ наше распоряженіе была представлена огромная масса документовъ съ предупредительною готовностью, которая достаточно показываетъ на сколько это дѣло близко всѣмъ истинно русскимъ людямъ. Памятники, рукописи, снимки съ картинъ и скульптурныхъ произведеній, способы постройки домовъ, историческіе факты и различныя описанія были собраны въ древнихъ русскихъ областяхъ, и всѣ эти данныя соединенныя вмѣстѣ, вскорѣ позволили намъ внести критическій взглядъ среди этого хаоса.

Такимъ образомъ, мы получили возможность отличить разныя теченія, слившіяся въ одно на русской почвѣ и создавшія, начиная съ XII вѣка, самобытное искусство, способное къ развитію и близко относящееся къ византійскому, съ которымъ оно однако не смѣшивалось.

Но, прежде всего, надо точно опредѣлить, что разумѣется подъ словомъ *византійское искусство?*

Византійское искусство есть точно также смѣсь очень разнообразныхъ элементовъ. Тою долею самобытности, которою оно обладаетъ, оно обязано гармоніи, установившейся между этими элементами, изъ которыхъ одни заимствованы съ крайняго Во-

стока, другіе изъ Персіи и весьма многіе у искусства Малой Азіи и даже у Рима.

Въ нѣкоторыхъ изъ этихъ источниковъ Россія черпала прямо, не прибѣгая къ посредству Византіи; она получила изъ первыхъ рукъ весьма цѣнныя восточныя преданія и только въ послѣдствіи, какъ мы это увидимъ далѣе, усвоила себѣ греко-византійское искусство.

Намъ кажется, что въ Россіи слишкомъ часто принимали за безусловное подражаніе византійскому искусству простое вліяніе и сходство первоначальнаго источника и не давали себѣ отчета въ чрезвычайномъ развитіи искусства на Востокѣ въ началѣ нашей эры, который былъ-бы достаточенъ для оцѣнки важности этихъ источниковъ.

Въ то время громадныя пространства земель, лежащихъ между морями Чернымъ, Каспійскимъ и Аральскимъ и тянущихся, на сѣверъ отъ большаго Алтая, до Монголіи и Манджуріи, не были вполнѣ въ невѣжественномъ состояніи. На сѣверъ и на югъ отъ большой степи Шамо или Монголіи существовала гражданственность, преданная искусствамъ и промышленности. Еще въ XIII вѣкѣ государство Монголовъ, занимавшее всю эту пространную полосу Азіи, было въ цвѣтущемъ состояніи, какъ это доказываетъ путешествія Плано Карпини въ 1245 и 1246 году, Рубруквиса въ 1253 и наконецъ Марко-Поло въ 1272 и 1275 году.

Двое изъ этихъ путешественниковъ слѣдовали приблизительно по одному и тому же направленію: первый — изъ Ліона въ Каракорумъ, на югъ отъ Байкальскаго озера; второй—изъ Крыма въ то же

мѣстопребываніе Великаго Хана; третій—изъ Сенъ-Жанъ д'Акра—въ Канбалу (Пекинъ), чрезъ Персію и сѣверный Тибетъ.

Развитіе мореплаванія съ одной стороны и, конечно, климатическія измѣненія странъ центральной Азіи съ другой заставили покинуть этотъ сухой путь, служившій съ глубокой древности до XV столѣтія единственнымъ сообщеніемъ крайняго Востока со странами, лежащими на западъ отъ Волги. Но, до путешествій великихъ мореплавателей конца XV и начала XVI вѣка, этотъ сухой путь былъ въ большомъ ходу и въ самомъ центрѣ Азіи существовала тогда цивилизація, которая теперь совершенно исчезла.

Сыпучіе пески пустынь могли поглотить города и лѣса, засыпать русла рѣкъ и обратить нѣкогда обитаемыя и плодородныя страны въ степи, едва проходимыя для кочевниковъ.

Это движеніе песчаныхъ волнъ съ востока на западъ, кажется, съ каждымъ днемъ распространяется на страны, которыя на памяти исторіи были еще обитаемыми.

Уже во времена Плано-Карпини, на всемъ пути его не было ни одного цѣлаго города, когда онъ, переправившись черезъ Танаисъ (Донъ) и Волгу, проѣхалъ къ сѣверу отъ Каспійскаго моря и, слѣдуя по сѣвернымъ границамъ странъ центральной Азіи, направился въ страну Монголовъ, гдѣ Гаюкъ, сынъ Октая и внукъ Чингисъ-Хана, только что провозглашенъ былъ властителемъ.

Татары разрушили все, что пощадило время и пески.

Этотъ путешественникъ, равно какъ и Рубруквисъ, не встрѣчали на пути своемъ ничего, кромѣ становищъ и развалинъ. Но эти остатки свидѣтельствовали о бытіи исчезнувшихъ цивилизацій, подавленныхъ страшнымъ татарскимъ нашествіемъ, доходившимъ до самыхъ предѣловъ Европы, за которымъ слѣдовалъ не менѣе страшный наносъ песковъ, порожденный прекращеніемъ земледѣлія и орошенія полей.

Такимъ образомъ Россія, гораздо ранѣе XIII столѣтія, могла получать элементы искусства крайняго Востока путемъ, который закрылся въ весьма недавнее время.

Кромѣ того не слѣдуетъ забывать великихъ переселеній Арійцевъ, которыя съ самаго начала устремились на югъ, въ Индустанъ, и за тѣмъ стали все болѣе и болѣе стремиться къ западу, послѣ того, какъ всѣ южныя страны были ими послѣдовательно заняты.

За Индіей арійское племя захватило Персію, Мидію, Малую Азію и Грецію. Найдя на югѣ всѣ земли уже занятыми и встрѣтивъ преграду въ Каспійскомъ морѣ, послѣдніе изъ этихъ переселенцевъ прошли на сѣверъ отъ него, водворились въ Предкавказьи и на самомъ Кавказѣ и, переправившись чрезъ Донъ, распространились на сѣверѣ Европы; самые послѣдніе изъ нихъ заняли Скандинавію и берега Балтійскаго моря. Въ продолженіи многихъ столѣтій путь этотъ, пролегавшій чрезъ южные отроги Урала, оставался открытымъ и обычнымъ для послѣднихъ переселеній арійскихъ племенъ; такимъ образомъ они могли находиться въ про-

долженіи цѣлыхъ вѣковъ подъ вліяніемъ крайняго Востока.

Послѣдній потокъ Арійцевъ, прошедшій между южными отрогами Урала и Каспійскимъ моремъ, оставилъ вправо, вдоль западнаго его склона, финскія племена, по всей вѣроятности уже издавна занимавшія эти пространства, и, подвигаясь все прямо, наводнилъ собою древнюю Россію, Литву, Ливонію и, наконецъ, Данію и Швецію. На всемъ этомъ поясѣ встрѣчаются характерные слѣды искусства, источники котораго чисто восточные.

Нѣтъ никакого сомнѣнія, что эти народы обращались въ Византію за художниками и за предметами роскоши и тканями.

Они были сосѣдями столицы имперіи, которую нерѣдко заставляли трепетать; являясь то врагами, то союзниками византійскаго двора, они извлекали изъ этого двоякаго положенія выгоды, которыя выражались подарками или значительными суммами денегъ.

Такимъ образомъ вкусъ къ византійскому искусству проникалъ въ Россію; но онъ не заглушалъ зародышей, почерпнутыхъ изъ восточнаго источника и сохранившихъ свою жизненность и вліяніе даже до нашего времени.

Вотъ источники, на которые слѣдуетъ прежде всего указать.

Въ наше время, вслѣдствіе одного изъ тѣхъ обратныхъ движеній, примѣры которыхъ представляетъ исторія человѣчества, Русскіе стремятся снова, мало по малу, завладѣть своею колыбелью: они уже направились изъ Казани въ

Пермь, вверхъ по теченію Камы, перешли Уралъ, спустились въ страны, лежащія на востокъ отъ этихъ горъ, родину Венгровъ, переправились черезъ Тоболъ, заняли всю Сибирь до Охотскаго моря и берега рѣки Амура и, подвигаясь вдоль цѣпи Малаго Алтая, перешли Становой хребетъ.

Тибетъ, Китай и великая пустыня Шамо образуютъ между ними и Индіей единственную естественную преграду, которая препятствуетъ имъ спуститься на югъ.

Нечего удивляться, если параллельно съ этимъ національнымъ движеніемъ, которое впрочемъ вполнѣ въ порядкѣ вещей,—является въ Россіи горячее и законное желаніе возстановить и народное искусство, столь долго порабощенное подражанію западнымъ искусствамъ.



Шлемъ изъ золоченой бронзы, найденный на полуостровѣ Тамани

РУССКОЕ ИСКУССТВО

ГЛАВА ПЕРВАЯ

ИСТОЧНИКИ РУССКАГО ИСКУССТВА.

Съ VI вѣка по Р. Х. Славяне занимали большую часть Европы отъ Балтійскаго моря до Чернаго. Византійскіе историки описываютъ ихъ, какъ народъ существенно отличавшійся отъ Германцевъ и Кавказскихъ Сарматовъ. Уже во времена Юстиніана, соединившись съ Уграми и Антами, они нападаютъ на имперію, которая кончаетъ тѣмъ, что покупаетъ ихъ услуги. Въ концѣ того-же вѣка выступаютъ на сцену Авары и въ 568-мъ году владѣнія ихъ простираются отъ Волги до Эльбы.

Этими Аварами предводительствовалъ Ханъ, съ которымъ византійскій дворъ вынужденъ былъ вступать въ договоры. Они по видимому достигли довольно высокой степени цивилизаціи, судя по тому, что въ Сибири, въ центрѣ Алтая, откуда они вышли, находятъ могилы, заключающія въ себѣ множество драгоцѣнныхъ вещей.

Въ концѣ VI вѣка Авары подчиняютъ себѣ Антовъ и южныхъ Славянъ, изъ которыхъ Чехи вскорѣ возмущаются и возстановляютъ свою независимость. Въ VII вѣкѣ мы находимъ Славянъ во Ѳракіи, Мизіи, въ нынѣшней Болгаріи, въ Пелопонезѣ, Виѳиніи, Фригіи, Дарданіи и даже въ Сиріи.

Такимъ образомъ они составляютъ вокругъ Константинополя, то враждебныя, то союзныя имперіи скопища.

Въ 635-мъ году Дунайскіе Авары изгоняются Славянами, которые снова становятся владыками своей прежней области.

Что же касается территоріи нынѣшней Россіи, то сѣверъ ея населяли финскія или чудскія племена: Меря около Ростова, Мурома на Окѣ, при впаденіи ея въ Волгу; Черемисы, Мещера и Мордва на юго-востокъ отъ Мери; Ливь въ Ливоніи; Чудь въ Эстоніи и на востокъ отъ нея къ Ладожскому озеру; Нарова по берегамъ Наровы;—Ямь или Емь въ Финляндіи; Весь на Бѣломъ озерѣ; Пермь въ Пермской губерніи; Югра или нынѣшніе Березовскіе Остяки на Оби и Сосвѣ и Печора на Печорѣ.

Всѣ эти народы, кроткіе нравомъ и лишенные предпріимчивости, уступали мало по малу воинственнымъ славянскимъ и варяжскимъ (скандинавскимъ) племенамъ огромныя пространства земель, занимаемыя ими частью въ сѣверной Россіи, частью въ Норвегіи.

Козары или Хазары, жившіе на западныхъ берегахъ Каспійскаго моря и опустошавшіе Арменію, Иверію и Мидію, чему восточные императоры не

пытались воспротивиться, внезапно появились въ началѣ VIII столѣтія, съ оружіемъ въ рукахъ, на Днѣпрѣ и подчинили себѣ славянскія поколѣнія Кіевлянъ [1]), Сѣверянъ [2]), Радимичей и Вятичей [3]).

Кто же были эти Козары? Они принадлежали тѣмъ же самымъ гуннскимъ и тюркскимъ племенамъ, которыя спустившись изъ области Алтая въ иранскія равнины Турана, сдѣлались въ послѣдствіи, во времена Хозроя, властителями всѣхъ земель, лежащихъ между сѣверо-западнымъ Китаемъ и границами Персіи. Они повиновались Ха-Кану или Великому Хану всѣхъ тюркскихъ поколѣній [4]).

Еще во времена Константина Багрянороднаго (911—959 г.) народы, занимавшіе берега Чернаго моря на значительное протяженіе въ глубь страны, были Печенѣги, Козары, Узы, Аланы, а за ними къ сѣверу—Черные или Камскіе Булгары [5]).

Образованнѣйшіе изъ этихъ народовъ Козары не наложили, какъ кажется, слишкомъ тяжкаго ига на Славянъ, среди которыхъ они водворились. Новгородцы же и Кривичи, жившіе по ту сторону Оки, сохранили свою независимость.

Но въ 859-мъ году на сѣверѣ появились Варяги, которые, переправившись черезъ Балтійское море,

[1]) Въ нынѣшней Кіевской губерніи.

[2]) Сосѣди Полянъ на берегахъ Десны, Сейма и Сулы, въ нынѣшнихъ губерніяхъ Черниговской и Полтавской.

[3]) На берегахъ Сожи, въ Могилевской губерніи, и на Окѣ, въ губерніяхъ: Калужской, Тульской и Орловской.

[4]) Vivien de Saint-Martin, Histoire de la Géographie. Вивьенъ де Сенъ Мартенъ, Исторія географіи.

[5]) Греческая Имперія въ X вѣкѣ, Альфреда Рамбо (L'Empire grec au X siècle, par Alfred Rambaud).

обложили данью Чудь, Ильменскихъ Славянъ, Кривичей и Мерю.

По своему обычаю, эти норманскія племена появились въ началѣ скорѣе какъ морскіе разбойники, нежели какъ завоеватели.

Впрочемъ, по словамъ лѣтописца Нестора, Славяне, одолѣваемые раздорами и анархіею, призвали въ 802 году трехъ братьевъ Варяговъ, чтобы вручить имъ власть. Эти три брата назывались Рюрикъ, Синеусъ и Труворъ [1]).

Не придавая этимъ преданіямъ болѣе значенія, чѣмъ слѣдуетъ, признаютъ однако доказаннымъ присутствіе Варяговъ въ Россіи до княженія Владиміра, въ качествѣ наемныхъ войскъ или союзниковъ, часто весьма стѣснительныхъ, а иногда полезныхъ, но обладавшихъ всегда значительнымъ вліяніемъ.

Лѣтопись Нестора относитъ ко второй половинѣ IX вѣка обращеніе Русскихъ въ христіанство, и съ этого самаго времени сношенія ихъ съ Константинополемъ становятся все болѣе и болѣе частыми.

„Руссы"—говоритъ Патріархъ Фотій въ окружномъ посланіи къ восточнымъ Епископамъ [2]),— „Столь извѣстные жестокостію побѣдители народовъ сосѣдственныхъ и въ гордости своей дерзнувшіе воевать съ Имперіею Римскою, уже оставили суевѣрія и исповѣдаютъ Христа и суть друзья наши, бывъ еще недавно злѣйшими врагами. Мы уже дали имъ Епископа и Священника, которые свидѣ-

[1]) Имена эти дѣйствительно скандинавскія.
[2]) Въ 866 г.

тельствуютъ о ихъ живомъ усердіи къ богослуженію Христіанскому [1])".

Съ другой стороны Константинъ Багрянородный пишетъ, что Руссы были крещены лишь во времена Василія Македонянина и патріарха Игнатія, то есть около 867 года.

Однако нужно было довольно много времени, чтобы новая вѣра проникла въ народъ на всемъ пространствѣ земель, занятыхъ тогда Русскими; Варяги же, какъ кажется, еще очень долго упорствовали въ сохраненіи скандинавской религіи.

Въ началѣ X вѣка важное событіе записано лѣтописцемъ Несторомъ: во время блестящихъ походовъ и завоеваній Олега, предпринятыхъ имъ для установленія связи между разными областями, обитаемыми народами почти независимыми другъ отъ друга, Кіевъ, новая великокняжеская столица, увидѣлъ предъ стѣнами своими шатры Угровъ [2]), которые спустились съ восточныхъ отроговъ Урала и въ IX вѣкѣ расположились на Лыбеди, къ востоку отъ Кіева. Эти Угры, будучи тѣснимы Печенѣгами въ продолженіи своихъ долгихъ странствованій, раздѣлились на двѣ части.

Одна часть, перешедши Донъ, направилась въ Персію, а другая появилась на берегахъ Днѣпра.

Какъ бы ни прошли они Кіевскую область, по соглашенію или насильно, но дѣло въ томъ, что они разсѣялись по теченію Дуная въ нынѣшней Молдавіи и Валахіи.

Олегъ, Скандинавъ по происхожденію, терпѣлъ

[1]) Карамзинъ, «Исторія государства Россійскаго».
[2]) Мадьяръ, нынѣшнихъ Венгровъ.

христіанство въ подвластныхъ ему русскихъ областяхъ, но самъ не былъ христіаниномъ. Сохраняя привычку къ морскимъ разбоямъ, столь дорогую скандинавскимъ племенамъ, онъ соединяетъ Новгородцевъ, Бѣлозерскихъ Финновъ, Ростовскую Мерю, Кривичей, Кіевскихъ Полянъ, Радимичей, Дулѣбовъ, Хорватовъ и Тиверцевъ и сажаетъ свою дружину на легкія ладьи, которыя спускаются внизъ по Днѣпру и, слѣдуя сѣверо-западнымъ берегомъ Чернаго моря, являются предъ Византіею. Императоръ Левъ, испуганный раззореніемъ окрестностей своей столицы, покупаетъ миръ.

Этотъ походъ и его послѣдствія имѣютъ слишкомъ близкое отношеніе къ набѣгамъ скандинавскихъ Норманновъ на западныя берега Европы и потому мы не можемъ не отмѣтить этого событія.

Это многочисленное войско садится на ладьи, которыя переносятся на рукахъ черезъ рѣчные пороги, и плывутъ по морю вдоль берега, по которому слѣдуетъ конница подъ охраной этого флота; за тѣмъ ладьи вытаскиваются на берегъ близь Византіи, ставятся на катки и составляютъ такимъ образомъ лагерь. Всѣ эти подробности, сообщаемыя лѣтописью Нестора, до того согласны съ обычаями Норманновъ, извѣстными впрочемъ и изъ другихъ источниковъ, что вѣрность ихъ невозможно оспаривать.

Если мы указываемъ на это событіе, уже однажды ранѣе совершившееся, когда Кіевскіе Варяги предприняли въ 865 году походъ на Византію, то это потому, что оно какъ нельзя болѣе согласуется съ элементами искусства, преобладаніе которыхъ

мы встрѣчаемъ въ эпоху возникновенія русскаго могущества, а именно: элемента славянскаго, элемента византійскаго и нѣкоторыхъ слѣдовъ скандинавскаго.

Но намъ надо сперва ясно опредѣлить, каково было византійское искусство въ ту эпоху, когда Русскіе находились въ постоянныхъ сношеніяхъ съ столицею Восточной имперіи, въ качествѣ союзниковъ или-же враговъ и завоевателей.

То, что принято называть византійскимъ искусствомъ, сложилось изъ весьма разнообразныхъ источниковъ. Римская Имперія, основывая свою новую столицу на берегахъ Босфора, нашла тамъ уже очень развитую цивилизацію, представлявшую собою смѣсь восточныхъ мало-азіятскихъ преданій, видоизмѣненныхъ греческимъ геніемъ. Династія Арсакидовъ довела разработку искусства въ Персіи до высокой степени блеска, и Римъ, который былъ всегда готовъ усвоить себѣ элементы искусства, найденные имъ у покоренныхъ народовъ, не задумался воспользоваться строительными пріёмами тѣхъ народностей, среди которыхъ водворялась имперія, внося вмѣстѣ съ тѣмъ въ эти пріёмы ширь общаго расположенія, обусловливаемую его административными обычаями.

Византійское искусство, какъ и всѣ искусства, заключаетъ въ себѣ двѣ различныя части — въ особенности-же относительно архитектуры: во 1-хъ, способъ производства работъ, устройство зданій и матеріалы; во 2-хъ, выборъ формы, стиль и внѣшность. Римляне, особенно въ послѣднія времена имперіи, очень мало заботились о томъ,

какимъ способомъ исполняются ихъ предначертанія, лишь-бы они были исполнены; такъ напримѣръ, всѣ способы устройства сводовъ были для нихъ безразличны, лишь-бы сводъ былъ выведенъ. Этотъ скептицизмъ распространялся до нѣкоторой степени и на внѣшнія украшенія, въ особенности съ тѣхъ поръ, какъ преданія великой греческой эпохи, столь высоко цѣнимыя въ послѣднія времена республики, исчезли подъ наплывомъ азіятскихъ элементовъ, становившихся все болѣе и болѣе многочисленными и могущественными, и какъ сами Греки принялись за азіятское искусство, чтобы направить его на новый путь.

Теперь уже извѣстно, что своды, не только цилиндрическіе, но также купольные и полукупольные, употреблялись въ постройкахъ Ниневіи и Вавилона, то есть у ассирійскихъ народовъ, нѣкогда столь ярко блиставшихъ. Но только практическіе способы сооруженія этихъ сводовъ, быть можетъ, еще недостаточно изучены. Еще и теперь мы видимъ повсюду на Востокѣ кладку сводовъ безъ помощи кружалъ; разсматривая-же древніе памятники, относящіеся ко временамъ Сассанидовъ, мы находимъ употребленіе совершенно такихъ-же пріемовъ,—такъ мало измѣняется Востокъ.

Молодой французскій путешественникъ, инженеръ Шуази, недавно посланный въ Малую Азію, слѣдуя указаніямъ, полученнымъ, по его желанію, отъ насъ, привезъ оттуда свѣдѣнія объ устройствѣ такъ называемыхъ византійскихъ сводовъ, драгоцѣнныя въ томъ отношеніи, что они объясняютъ принятіе нѣкоторыхъ формъ, которыя развиваются въ Рос-

сіи въ XII вѣкѣ и начало которыхъ лежитъ въ чисто византійскихъ постройкахъ.

Византійскіе зодчіе первыхъ вѣковъ, сохраняя приблизительно внѣшность римскаго свода, замѣнили римскій способъ кладки способомъ восточной кладки, начало которой мы находимъ въ развалинахъ Хорсабада, т. е. способомъ, который давалъ возможность обходиться безъ деревянныхъ кружалъ. И въ самомъ дѣлѣ, водостоки дворца въ Хорсабадѣ представляютъ собою коробовые своды со стрѣльчатою, эллиптическою или полуциркульною направляющею, сложенные изъ кирпичей на ребро, но съ нѣкоторымъ уклономъ къ горизонту, такъ что своды эти имѣютъ видъ, показанный на черт. 1-мъ и 2-мъ.

Мало того, въ Моссулѣ и теперь еще своды кладутся по такому же способу, нетребующему расхода на кружала; а въ IV вѣкѣ въ Эфесѣ и Салоникахъ Византійцы употребляли его-же при кладкѣ коробовыхъ сводовъ, хотя способъ этотъ, какъ всякій знаетъ, вовсе не римскій [1]).

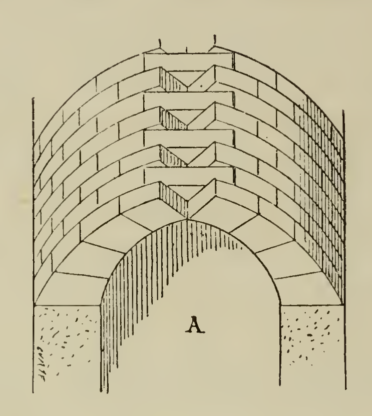
Однимъ словомъ эти коробовые своды представлены въ планѣ на черт. 3-мъ. Въ *A* (черт. 4) выведены по простому лекалу ряды кирпича, образующіе пяты; эти ряды держатся однимъ только сцѣпленіемъ раствора.

Когда строитель доходитъ до точекъ *a* и *b*, то онъ начинаетъ класть кирпичи на ребро, рядами,

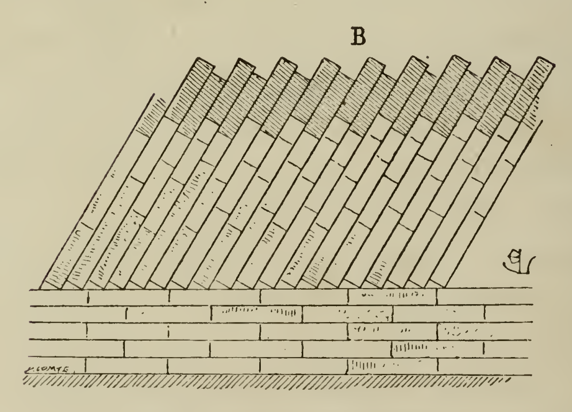
[1]) Свѣдѣнія, доставленныя г. Гизомъ, (Guise) французскимъ консуломъ въ Дамаскѣ, и сообщенные г. Шуази въ его докладѣ въ «Коммиссію мостовъ и дорогъ». (См. *Note sur la construction des voutes sans cintrage pendant la période byzantine, par M. Choisy ingénieur des ponts et chaussées).*

наклонными подъ угломъ въ 60° (черт. 5), просто подвигая при этомъ впередъ лекало.

Эти кирпичи, вслѣдствіе наклонности постелей, лежатъ одинъ на другомъ и держатся на извести,



Черт. 1. Горизонтальная проэкція.

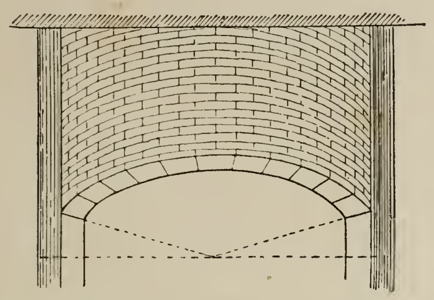


Черт. 2. Продольный разрѣзъ.

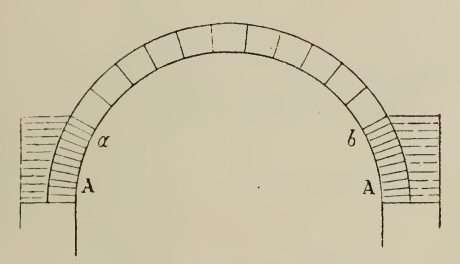
пока весь рядъ еще не выведенъ, что производится въ нѣсколько минутъ. Запертый-же рядъ не можетъ уже разрушиться.

Этотъ способъ могъ имѣть различныя приложенія, напр. въ крестовыхъ сводахъ, квадратныхъ

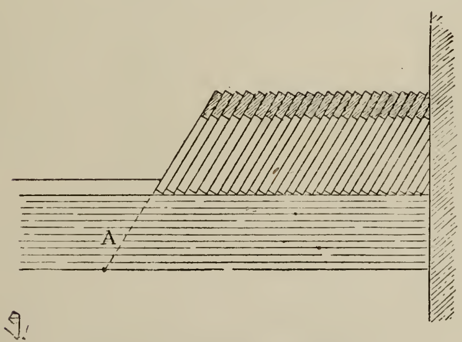
или продолговатыхъ въ планѣ. Положимъ, что чер. 6-й представляетъ собою крестовый сводъ продолговатый въ планѣ, т. е. съ полуциркульной направ-



Черт. 3. Горизонтальная проэкція.



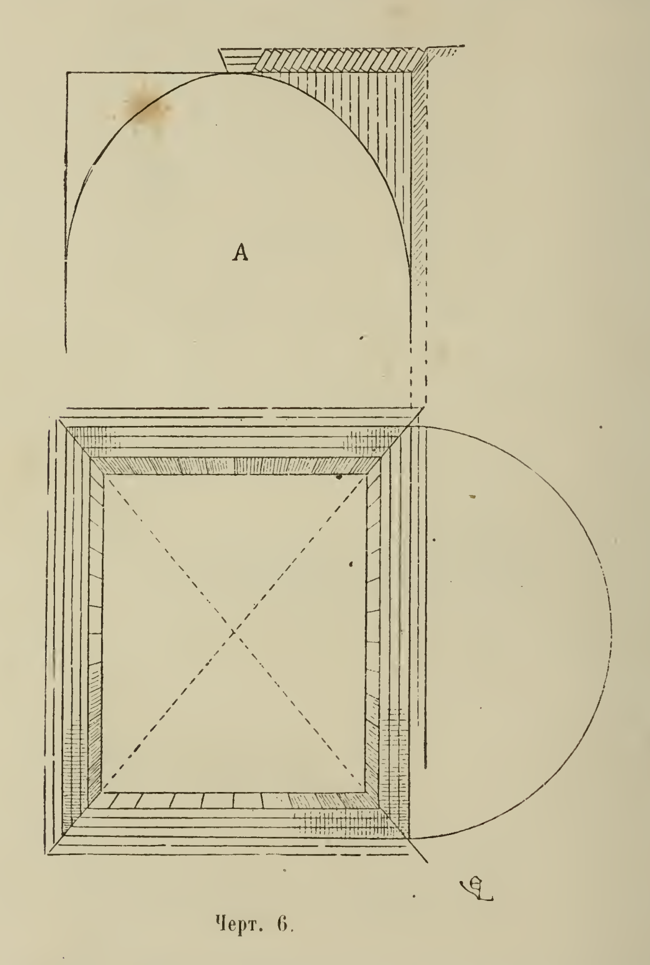
Черт. 4. Поперечный разрѣзъ.



Черт. 5. Продольный разрѣзъ.

ляющей на большой сторонѣ и эллиптической на малой; въ этомъ случаѣ строитель одновременно выводитъ два коробовыхъ свода, какъ это по-

казываетъ горизонтальная проэкція,—тогда ряды кирпича будутъ усѣченно-коническими [1]) и толстый слой штукатурки, покрытый живописью или мозаикой, совершенно скроетъ уступы кирпич-



Черт. 6.

ныхъ рядовъ.—Византійскіе строители, не находя достаточно устойчивыми крестовые своды съ горизонтальною шелыгою, разрѣзъ которыхъ представленъ въ *A* (на черт. 6-мъ), придумали прини-

[1]) Ватопедскій монастырь (Аѳонъ).

мать за производящую для обоихъ пересѣкающихся коробовыхъ сводовъ кривую полуокружности, построенной на діагонали, вслѣдствіе чего у нихъ получались иногда въ шелыгахъ входящія ребра, вмѣсто выступающихъ [1]).

Эти своды также всегда складывались изъ наклонныхъ рядовъ кирпича, лежащихъ одинъ на другомъ.

При кладкѣ куполовъ они примѣняли такой-же способъ. Для нихъ, какъ это успѣлъ замѣтить г. Шуази въ своихъ недавнихъ изслѣдованіяхъ и на что уже указывалъ я самъ [2]), куполъ на парусахъ есть ничто иное, какъ производная форма отъ парусно-сомкнутаго свода, образованнаго кривою полуциркульною діагональной арки. (Черт. 7). Здѣсь *A* [3]) горизонтальная проэкція четверти свода; *B* разрѣзъ. Линія *a b* есть ничт оиное какъ соединеніе усѣченно-коническихъ поверхностей и не представляетъ никакого выступа.

Есть еще другое рѣшеніе, которое достигаетъ того же результата и принимаетъ аналогичные практическіе пріемы, заключающіеся въ томъ, что ряды кирпича или камня всегда располагаются на сосѣднихъ рядахъ, чтобы избѣжать употребленія кружалъ.

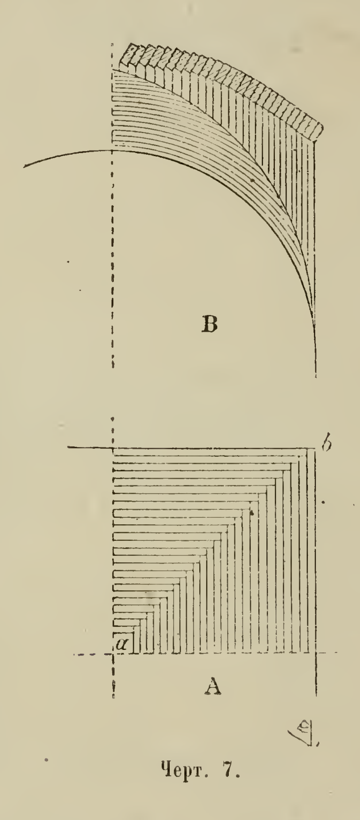
Этотъ второй способъ также удобно примѣняется къ куполамъ на парусахъ, какъ и къ куполамъ на барабанахъ. Ряды кирпича или камня кажутся горизонтальными, но швы ихъ не нормальны къ

1) Парусно-сомкнутый сводъ.

2) Dictionnaire raisonné de l'architecture française du X-e au XVI-e siècle (art. *Voute*).

3) Сводъ большой цистерны въ Константинополѣ.

кривой свода (черт. 8), и какъ-бы постоянно стремятся принять нѣсколько наклонное положеніе, какъ показано на разрѣзѣ *A*. Поэтому византійскіе строители, встрѣчая большія затрудненія при кладкѣ послѣднихъ кольцевыхъ рядовъ *a b*, останавли



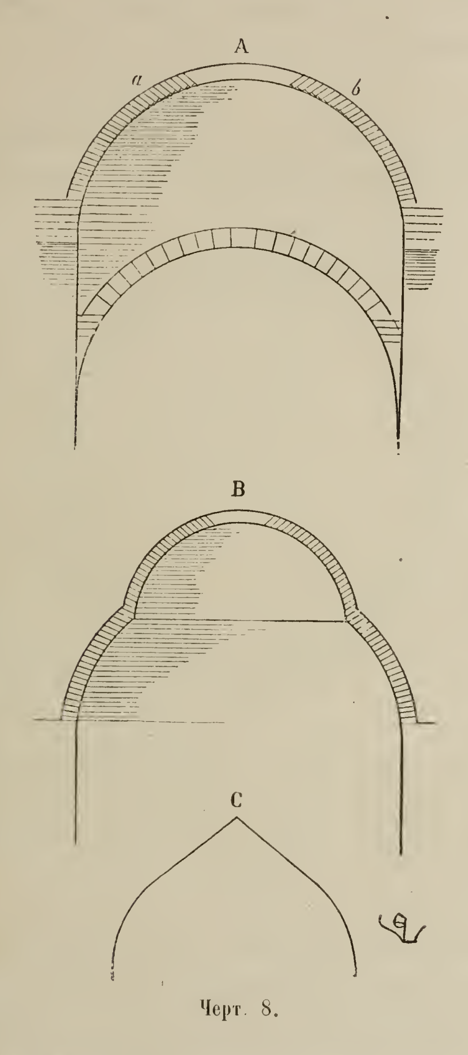
Черт. 7.

вались иногда въ *a* и съ этого уровня начинали второй куполъ изъ болѣе легкихъ матеріаловъ: какъ это видно на черт. *B*. [1]).

Персы дѣйствовали въ этомъ случаѣ еще прямѣе и приняли форму купола, показанную въ *C*.

[1]) Константинопольскія цистерны; одна близь цистерны „Тысяча и одна колонна", а другая, недавно открытая, къ сѣверо-востоку отъ Этъ-Мейдана.

Мы упомянемъ только для счета о куполахъ съ выпуклостями въ горизонтальномъ сѣченіи (Св. Сергія и монастыря Хора въ Константинополѣ,



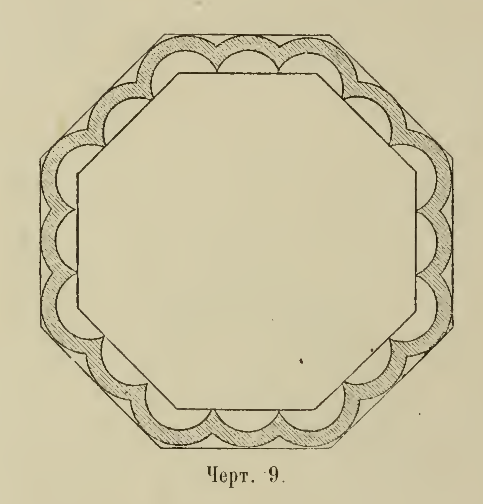
Черт. 8.

черт. 9), а также о тѣхъ, которые сложены изъ горшковъ, какъ напр. куполъ Св. Виталія въ Равеннѣ, или же изъ взаимно-переплетающихся частей коническихъ сводиковъ, выведенныхъ усѣчен-

по-коническими рядами (гробница Св. Димитрія въ Салоникахъ, чер. 10).

Всѣ эти своды сложены при помощи простаго деревяннаго или желѣзнаго правила, привязаннаго бичевкой, такъ что при этомъ не надо никакихъ кружалъ.

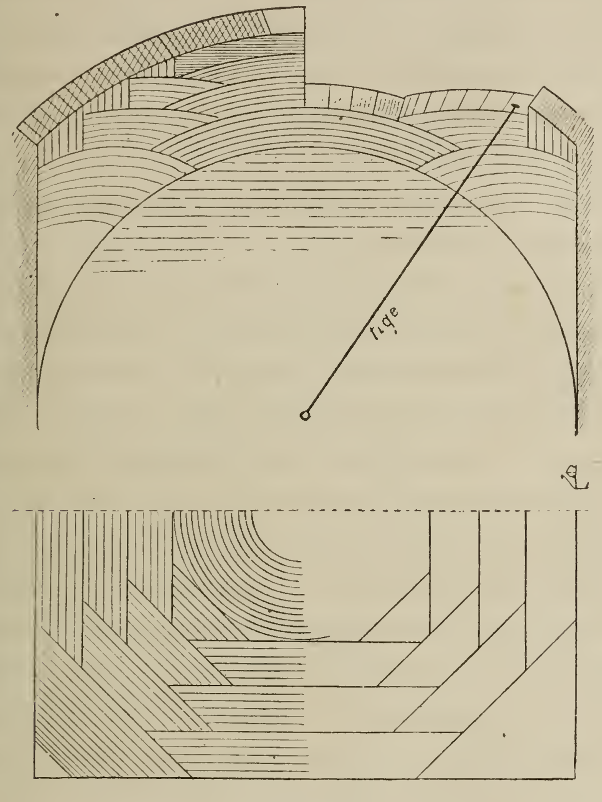
Мы хотимъ доказать здѣсь лишь только то, что при кладкѣ сводовъ, отдѣла столь важнаго въ ви-



Черт. 9.

зантійской архитектурѣ, вліяніе восточное, азіятское или иранское проявляется съ совершенно иною силою, нежели западное, римское. Тоже-самое можно сказать объ орнаментаціи. Преданія римскаго зодчества теряются и быстро изглаживаются въ Византіи подъ иранскимъ наносомъ. Какъ въ Римѣ, гдѣ никогда не было своихъ художниковъ, сооруженіе зданій поручалось большею частью Грекамъ, такъ и въ Византіи императорское правительство обращалось къ азіятскимъ художникамъ, издавна обладавшимъ своими способами и своимъ

искусствомъ, различные источники котораго было бы слишкомъ долго исчислять, но которые всѣ проистекли въ самыя отдаленныя времена изъ центральной Азіи.



Черт. 10.

Очевидно, напримѣръ, что древнѣйшія капители Святой Софіи въ Константинополѣ вовсе не напоминаютъ греческихъ и римскихъ іоническихъ и коринѳскихъ капителей временъ первыхъ Цезарей, но что онѣ принадлежатъ другому искусству, всѣ элементы котораго мы находимъ въ Азіи, а также на крайнемъ Востокѣ. Тоже самое мы видимъ въ

отношеніи орнаментаціи. Вмѣсто того, чтобы происходить непосредственно отъ вдохновеній, почерпаемыхъ въ царствѣ растительномъ, какъ это было въ греческой архитектурѣ лучшаго времени и даже при первыхъ императорахъ Рима, она носитъ печать устарѣлаго іератизма, который такъ долго держался и которымъ такъ долго злоупотребляли. Тоже самое можно сказать о живописи и о гармоніи, достигаемой наложеніемъ тоновъ: все это не напоминаетъ ни греческой, ни римской древности,— все это чисто азіятское.

Византійское искусство, покинувъ въ живописи и скульптурѣ путь, начертанный греко-языческою стариною, и оставивъ въ сторонѣ тщательное изученіе природы, склонявшееся уже при Антонинахъ къ реализму, обращается къ древнимъ преданіямъ Азіи. Оно признаетъ необходимымъ окаменить типы, остановить свободную волю художника и подчинить ее неизмѣняемымъ формуламъ. Однимъ словомъ, вся суть византійскаго искусства, съ философской точки зрѣнія, состоитъ въ томъ, чтобы покинуть западный путь, открытый греками, и всецѣло предаться духу Азіи, направленному къ полнѣйшей неподвижности.

Находясь въ превосходномъ мѣстѣ для совершенія этого преобразованія, новая столица имперіи была центромъ всѣхъ путей, примыкавшихъ къ Босфору со всѣхъ концовъ Азіи для сообщенія съ Западомъ. Прибавимъ къ этому, что всей западной Европѣ угрожали нашествія варваровъ и что старый римскій государственный механизмъ разшатывался во всѣхъ частяхъ.

Византія становилась такимъ образомъ средоточіемъ, какъ бы мѣстомъ слiянія всѣхъ элементовъ искусства извѣстнаго міра, и Европа въ продолженіи цѣлыхъ вѣковъ должна была обращаться за ними въ эту столицу. А потому византійское вліяніе чувствовалось еще въ XII вѣкѣ до крайнихъ предѣловъ Запада и искусства итальянское, французское, англійское, прирейнское и германское сложились въ его школѣ.

Крестовые походы и порожденныя ими постоянныя политическія сношенія съ Константинополемъ содѣйствовали усиленію этого движенія. Во всякомъ случаѣ, только послѣ такого рода изученія почерпнутаго въ центрѣ Восточной Имперіи, Западъ довольно круто освобождается отъ византійскаго вліянія, чтобы идти иными путями.

Но эти западные народы обладали даже въ XII вѣкѣ римскими преданіями, которыя не переставали оказывать своего дѣйствія, а за тѣмъ появились новыя вліянія, принадлежавшія варварскимъ народамъ, бороздившимъ Европу съ V-го по XII вѣкъ, и какъ бы слабы они не были, но, тѣмъ не менѣе, они оставили слѣды, замѣтные еще и теперь.

И такъ не будемъ терять изъ вида слѣдующаго важнаго положенія: византійское искусство, какъ по своей практической основѣ, такъ и по формѣ, представляетъ собою сводъ самыхъ разнообразныхъ элементовъ, изъ которыхъ императорское правленіе стремилось образовать неизмѣняемое цѣлое, одну священно-неприкосновенную формулу, подчиненную строгимъ законамъ. Но такъ какъ въ этомъ мірѣ все то, что не преобразовывается, роковымъ

образомъ доходитъ до разрушенія и смерти, то и византійское искусство, блеснувъ такъ ярко, было обречено угаснуть мало по малу и его послѣднія выраженія, не смотря на существованіе школъ и потребности въ производствѣ, далеко не имѣли того достоинства, какимъ отличались его произведенія съ V по VII вѣкъ.

Что-же касается русскаго народа, сложившагося изъ различныхъ элементовъ, среди которыхъ однако преобладали Славяне, то въ то время, когда обширное русское царство, подъ властію великихъ государей, начинало слагаться среди непрестанной борьбы, онъ находился въ слишкомъ прямыхъ отношеніяхъ съ Византіей, чтобы не подчиниться до нѣкоторой степени вліянію византійскаго искусства; но, впрочемъ, каждый изъ этихъ элементовъ имѣлъ свои понятія объ искусствѣ, которыми не слѣдуетъ пренебрегать.

Славяне, какъ и Варяги, не знали иныхъ сооруженій кромѣ деревянныхъ; но какъ тѣ такъ и другіе, уже въ весьма отдаленную эпоху, довели до значительнаго совершенства плотничное дѣло, хотя въ различныхъ направленіяхъ.

Славяне, какъ это подтверждаютъ еще живыя преданія, возводили свои деревянныя сооруженія изъ *срубовъ* (empilages), а Скандинавы изъ *стояковъ* и *раскосовъ* (assemblages) и потому они очень рано достигли большой ловкости въ постройкѣ судовъ.

Эти два способа употребленія дерева въ сооруженіяхъ смѣшались впослѣдствіи и удержались до нашего времени, что легко подтвердить, разсматривая деревенскіе дома въ Россіи.

Но кромѣ того Славяне, также какъ и Варяги, обладали собственнымъ искусствомъ; археологическія изслѣдованія съ каждымъ днемъ даютъ возможность съ большею вѣрностью подтвердить его существованіе и всѣ они указываютъ на его азіятское происхожденіе.

Эти Славяне, равно какъ и Скандинавы, не произошли ли они, отъ одного общаго корня, подобно большинству народовъ европейскаго материка?

Не были ли они также потомками Арійцевъ?

Скандинавы, поздно прибывшіе на сѣверъ Европы и поселившіеся сперва на берегахъ Балтійскаго и Сѣвернаго моря, а потомъ въ нынѣшней Даніи, Исландіи, Нормандіи и наконецъ Англіи, оставили вездѣ слѣды своего первоначальнаго пребыванія, имѣющіе свои характеристическія черты и проявляющіеся на самыхъ древнихъ памятникахъ Россіи, слѣды, которыхъ нельзя смѣшивать ни съ элементами тюркскими, ни греко-византійскими.

Но, что касается орнаментаціи, то и въ самомъ византійскомъ искусствѣ были источники очевидно общіе съ тѣми, которые чувствовались въ искусствѣ славянскомъ. Съ перваго взгляда это можетъ показаться парадоксомъ, но изслѣдованіе памятниковъ не должно оставлять въ этомъ ни какого сомнѣнія. И эти источники кроются въ срединѣ азіятскаго материка.

Мы только что указывали, что въ области зодчества византійское искусство усвоило себѣ азіятскіе способы и пріемы, заимствовавъ ихъ у блестящей цивилизаціи Ассиріянъ, Персовъ или Мидянъ, какъ бы ихъ ни называть, и присоединивъ

къ нимъ лишь нѣкоторые греческіе и римскіе элементы.

Но греческія племена, утвердившіяся въ послѣднія времена имперіи въ Малой Азіи, на столь обычномъ пути каравановъ, ходившихъ отъ Персидскаго залива въ Антіохію, и оставившія намъ въ центральной Сиріи столь замѣчательныя гражданскія и религіозныя сооруженія, обладали орнаментаціею, ни мало не напоминавшею чисто греческую, но близкую къ искусствамъ иранскаго Востока, источникъ котораго слѣдуетъ искать въ верхней Индіи.

Эта орнаментанція, состоящая изъ сплетеній и условныхъ растительныхъ формъ, сухая, зазубреная, металлическая, была принята въ Византіи, гдѣ она заглушила вскорѣ послѣдніе слѣды римскаго искусства; она появляется также на самыхъ древнихъ памятникахъ Славянъ и даже на предметахъ, которые во Франціи приписываются Меровингамъ, т. е. Франкамъ пришедшимъ съ Балтійскаго моря.

Итакъ, Россія заимствовала свое искусство, или покрайней мѣрѣ орнаментацію, отъ двухъ вѣтвей, весьма отдаленныхъ другъ отъ друга и по времени и по пространству, но развившихся отъ одного общаго корня.

У различныхъ племенъ, составляющихъ родъ человѣческій, существуетъ лишь весьма ограниченное число основныхъ началъ искусства, какъ въ отношеніи самой постройки зданій, такъ и въ отношеніи орнаментаціи. Что-же касается собственно постройки зданій, то она располагаетъ лишь двумя главными пріёмами.

Первый, и, по всему вѣроятію, самый древній пріёмъ, состоитъ въ употребленіи дерева; второй же заключаетъ въ себѣ всѣ способы соединенія матеріаловъ посредствомъ растворовъ и опредѣляется общимъ именемъ каменной кладки, будь то воздушный или обожженный кирпичъ, камень или бутовая плита, связанные цементомъ или глиною.

Деревянныя строенія бываютъ двухъ системъ: одна состоитъ въ накладываніи бревенъ другъ на друга по длинѣ, вѣнцами, и во врубкѣ ихъ по угламъ для образованія прочныхъ стѣнъ. Другая же, которая и составляетъ собственно то, что называется деревянною системою (charpente) состоитъ въ искусствѣ собирать такимъ образомъ деревянныя брусья, чтобы воспользоваться качествами, свойственными этому матеріалу, употребляя его въ дѣло сообразно этимъ самымъ качествамъ.

Система постройки зданій съ помощью кладки на растворахъ принадлежала повидимому желтымъ племенамъ; между тѣмъ какъ употребленіе дерева въ сооруженіяхъ составляетъ, какъ кажется, принадлежность арійскаго племени.

И это можетъ быть послѣдствіемъ отчасти природнаго духа этихъ двухъ племенъ, а отчасти той среды, въ которой они первоначально развивались.

Арійцы спустились съ лѣсистыхъ плоскогорій Тибета и Гималая.

Желтыя племена занимали обширныя равнины Азіи, орошаемыя широкими рѣками, гдѣ находились въ изобиліи удобные къ обдѣлкѣ матеріалы: глина и тростникъ.

Если одна изъ вѣтвей арійскаго племени водво-

ряется, напримѣръ, на равнинахъ между Тигромъ и Евфратомъ, то оба элемента могутъ смѣшаться, но въ нихъ всегда окажутся слѣды родовыхъ вліяній [1]).

Когда же одна изъ этихъ вѣтвей займетъ страну, въ которой, какъ напримѣръ на почвѣ Эллады, нѣтъ почти вовсе строеваго лѣса и ила, но за то въ обиліи находятся известняки и тесовый камень, и воспользуется этими матеріалами, то при употребленіи ихъ замѣчаются формы, свойственныя деревянной конструкціи. Грекъ-Дорянинъ имѣетъ такое сильное отвращеніе къ элементамъ, заимствованнымъ у другихъ племенъ, кромѣ арійскаго и семитическаго, что въ своихъ сооруженіяхъ онъ никогда не употребляетъ извести, какъ связывающаго вещества, хотя очень хорошо ее знаетъ, потому что дѣлаетъ изъ нея, подъ живопись, весьма тонкую и легкую штукатурку. Словомъ, онъ всегда строитъ изъ камня на сухо. И даже Римлянинъ, употреблявшій оба способа постройки, никакъ не смѣшивалъ ихъ и когда строилъ съ *каменною облицовкою*, то никогда не связывалъ цементомъ тесанаго камня, а всегда складывалъ его на сухо, въ притеску.

Всѣ постройки въ любомъ уголкѣ земнаго шара исходятъ всегда отъ того или другого изъ этихъ двухъ основныхъ началъ, или же отъ обоихъ вмѣстѣ. Но источники тѣмъ яснѣе, чѣмъ выше мы восходимъ въ исторіи народовъ. Да впрочемъ, они никогда и не изглаживаются совершенно.

Что касается орнаментаціи, то здѣсь точно также у человѣческаго рода имѣются на лицо два основ-

[1]) Мы подробно изложили эти замѣчанія въ „Histoire de l'habitation humaine“.

ныхъ начала: орнаментація геометрическая и орнаментація, происходящая отъ подражанія произведеніямъ природы, т. е. царства растительнаго и животнаго.

Нѣтъ народа настолько варварскаго, чтобы онъ не обладалъ нѣкоторыми элементами искусства, и потому ошибочно думать, что искусство развивается сообразно развитію того гражданскаго состоянія, которое теперь называется цивилизаціею.

Народъ съ очень варварскими нравами можетъ обладать, если не вполнѣ совершеннымъ искусствомъ, то покрайней мѣрѣ элементами его, способными къ большему развитію. Это подтверждается постоянно. Жалкіе Тибетцы, живущіе, съ нашей европейской точки зрѣнія, чуть не въ дикомъ состояніи, производятъ однако такія чудныя ткани, рисунку и гармоніи которыхъ, при всѣхъ нашихъ усовершенствованныхъ средствахъ производства, мы едва можемъ подражать. Бѣдные индѣйскіе мѣдники выдѣлываютъ своими первобытными инструментами кованныя и чеканенныя мѣдныя вазы, формы и рисунокъ которыхъ восхитительны, и, странное дѣло, элементы усовершенствованія, которые съ нашей точки зрѣнія мы приносимъ этимъ художникамъ и ремесленникамъ, лишь уменьшаютъ и быстро разрушаютъ ихъ творческія способности, какъ въ дѣлѣ сочиненія, такъ и въ исполненіи. Элементы европейскаго искусства и промышленности, будучи введены въ Китай и Японію, ускоряютъ паденіе искусства въ этихъ странахъ съ ужасающей быстротой.

Слѣдовательно, надо допустить, что и въ варвар-

ской средѣ существуютъ иногда элементы искусства, которые могутъ быть достаточно сильными, чтобы оказывать значительное вліяніе на художественное развитіе народовъ, относительно цивилизованныхъ.

Затѣмъ мы должны разсмотрѣть, какъ слагается орнаментація.

Древнѣйшіе памятники искусства, которые только извѣстны въ исторіи человѣчества, суть, конечно, тѣ кости животныхъ, на которыхъ вырѣзаны линейныя очертанія; эти памятники современны каменному вѣку и находятся вмѣстѣ съ остатками мамонтовъ, сѣверныхъ оленей и пещерныхъ медвѣдей.

До сихъ поръ эти памятники первобытнаго человѣческаго генія найдены были только въ западной Европѣ [1]) и неизвѣстно, какому племени они принадлежатъ. Какъ бы то ни было, но эти начертанія воспроизводятъ обыкновенно живыхъ существъ: лошадей, мамонтовъ, сѣверныхъ оленей, людей; иногда же это просто линіи, значенія которыхъ нельзя указать, но только совсѣмъ не геометрическіе чертежи, даже не начальные.

Быть можетъ, новыя, разумно направленныя раскопки въ другихъ частяхъ свѣта откроютъ намъ другіе современные этимъ памятники, гдѣ и найдутся геометрическіе чертежи.

Но въ позднѣйшую эпоху [2]) на памятникахъ начинаютъ показываться разные геометрическіе чертежи: круги, трехъ-угольники и линіи пересѣкающія

[1]) Музеумъ въ „Сенъ-Жерменъ въ Лэ“ (Saint-Germain en-Laye).
[2]) Эпоха бронзоваго вѣка.

ся, переплетающіяся, параллельныя и спиральныя.

На деревянномъ, роговомъ или костяномъ оружіи, принадлежащемъ самымъ дикимъ чернымъ племенамъ, какъ теперь, такъ и прежде — потому что большая часть этихъ племенъ повидимому не способна къ прогрессу,—часто встрѣчаются геометрическіе чертежи, которые по правильности своей относительно гораздо выше грубыхъ подражаній предметамъ природы.

Переходя къ временамъ еще болѣе къ намъ близкимъ, можно замѣтить явленія, не лишенныя значенія.

Въ то время, какъ одни народы, какъ напримѣръ, Египтяне и вообще Семиты, сохраняютъ геометрическую орнаментацію съ примѣсью формъ царства животнаго и растительнаго, другіе, на оборотъ, совсѣмъ оставляютъ геометрическія начертанія въ орнаментаціи, чтобы предаться исключительно подражанію формамъ животныхъ и растеній. Таковы были въ древности Греки и такова же была на Западѣ французская школа въ средніе вѣка.

Впрочемъ, нужно сказать, что то были исключенія; потому что въ Азіи и у народовъ, на которые имѣло вліяніе восточное и семитическое искусство, орнаментація во всѣ историческія эпохи смѣшивала постоянно геометрическія сочетанія линій съ подражаніями формамъ растительнаго и животнаго царства, и, даже у Семитовъ, геометрическое начертаніе въ орнаментаціи преобладаетъ надъ растительными формами, а подражаній формамъ животныхъ нѣтъ вовсе.

Пелазги и Эллины, не имѣвшіе повидимому, въ первобытномъ состояніи ихъ цивилизаціи, иного искусства кромѣ азіятскаго, въ которомъ смѣшеніе геометрическаго начертанія съ подражаніями формамъ животныхъ и растеній появляется съ древнѣйшихъ временъ, сумѣли однакожъ освободиться отъ этихъ преданій и первые, можетъ быть, стали подражать произведеніямъ природы, исключивъ геометрическое начертаніе и не только не уклоняясь никогда отъ этого направленія, но, напротивъ того, постоянно развивая его.

Что касается Римлянъ, то они лишь слѣдовали по пути, открытому Греками, забросивъ настолько этрусскіе элементы, что во времена имперіи они предоставляли работы исключительно греческимъ художникамъ.

А между тѣмъ, во времена паденія имперіи, эти же самые Греки, вліявшіе на азіятской почвѣ, оставили путь, открытый ихъ великой эллинской школой, чтобы возвратиться къ композиціямъ восточнаго характера. Такимъ образомъ они занесли эти произведенія искусства въ Византію, примѣшавъ къ нимъ кое-какіе остатки искусства, вознесеннаго ими столь высоко въ апогеѣ ихъ величія.

Совершенно противоположное явленіе совершается во Франціи въ X вѣкѣ. Элементъ галло-римскій, господствовавшій тогда какъ въ архитектурѣ, такъ и въ орнаментаціи, глохнетъ мало по малу: на югѣ — преимущественно подъ вліяніемъ византійскаго искусства, на сѣверѣ—подъ вліяніемъ скандинаво-азіятскимъ.

То, что мы во Франціи называемъ *романскимъ стилемъ,* есть ничто иное, какъ азіятскій наносъ на римской основѣ. Почти римскій способъ построекъ удерживается еще съ нѣкоторою настойчивостію въ сѣверныхъ провинціяхъ; но на западѣ византійскій способъ постройки оказываетъ большое вліяніе и глубоко измѣняетъ архитектуру, между тѣмъ какъ на сѣверѣ, западѣ, югѣ и въ центрѣ страны галло-римская орнаментація исчезаетъ почти мгновенно. Вещи, ткани и мебель, привозимыя изъ Византіи, совершаютъ истинный переворотъ въ орнаментаціи южно-французской архитектуры. Эта орнаментація, вслѣдствіе частыхъ сношеній Прованса съ Сиріей, начинаетъ искать себѣ новыхъ образцовъ въ зданіяхъ Востока, между тѣмъ какъ мотивы азіятскіе, франкскіе и скандинавскіе примѣшиваются уже къ преданіямъ галлоримскимъ и встрѣчаются съ элементами византійской орнаментаціи.

Россія относительно орнаментаціи находилась почти въ такихъ же условіяхъ.

Съ одной стороны у нея было искусство Византіи, которое стремилось распространиться въ народѣ, по крайней мѣрѣ въ областяхъ сосѣднихъ со столицею имперіи; съ другой стороны—элементы славянскіе, и также можетъ быть и скандинавскіе.

Эти искусства готовы были соединиться, подобно братьямъ издавна разлученнымъ, и вотъ почему мы видимъ въ самыхъ древнихъ рукописяхъ русскаго происхожденія композиціи, которыя напоминаютъ оба эти источника, происходящіе отъ столь отда-

ленныхъ началъ, но принадлежащіе къ одной семьѣ. Въ этихъ письменныхъ памятникахъ можно найти также монгольскіе слѣды, обязанные своимъ происхожденіемъ крайнему Сѣверо-Востоку, но вліяніе это относительно слабо, распредѣлено неравномѣрно и не имѣетъ для русскаго искусства большаго значенія.

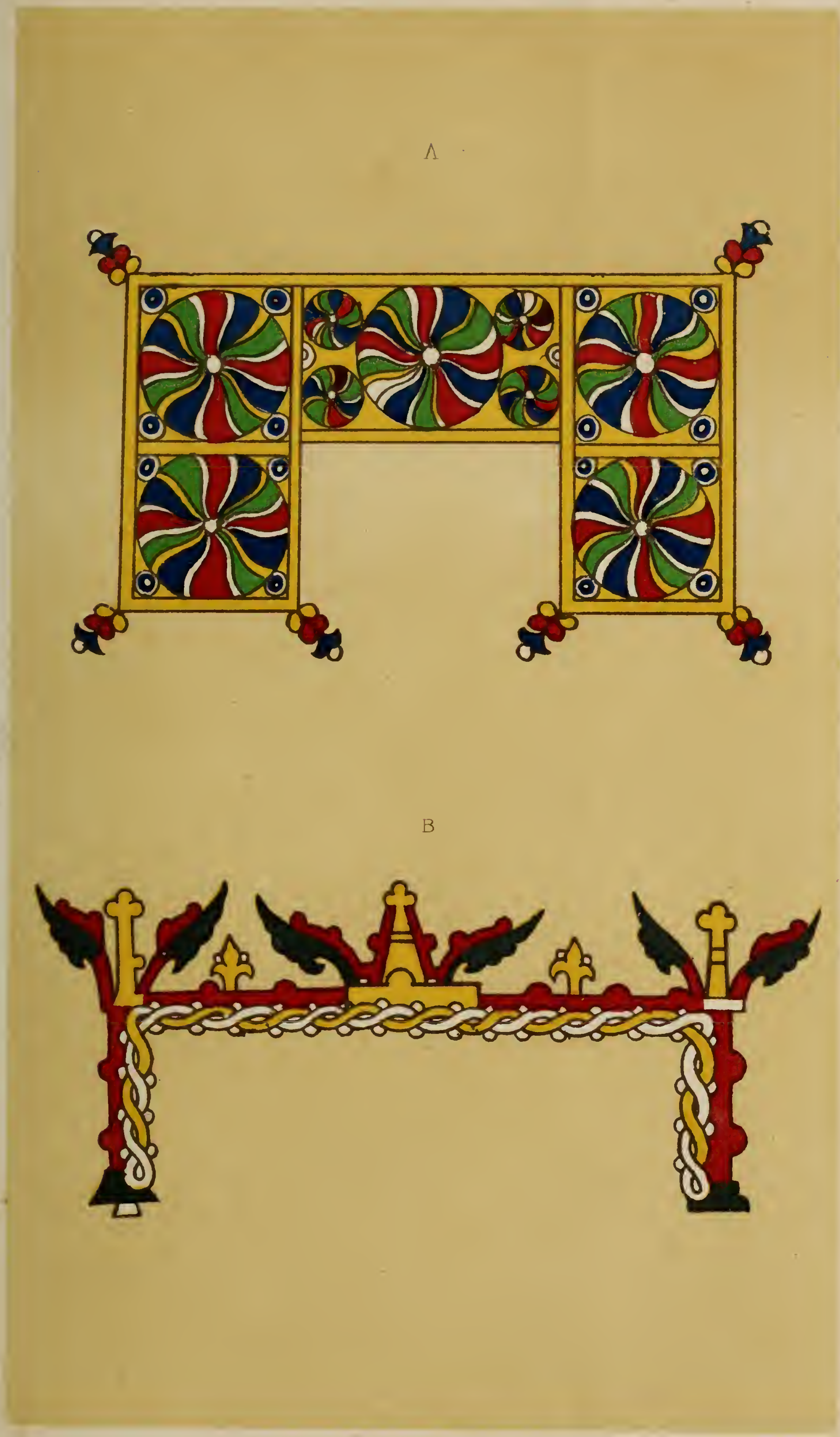
Разсматривая русскія рукописи, мы видимъ, что они представляютъ собою выраженіе весьма различныхъ искусствъ, впрочемъ принадлежащихъ къ одной и той-же эпохѣ. Однѣ изъ нихъ чисто византійскія, очевидно, обязанныя своимъ происхожденіемъ византійскимъ художникамъ и, быть можетъ, даже украшены заставками въ самой Византіи; другія же самымъ рѣзкимъ образомъ отличаются отъ этихъ послѣднихъ и вышли изъ рукъ, чуждыхъ византійскому искусству. Вотъ эти-то рукописи насъ болѣе всего интересуютъ, потому-конечно, что они являются уже результатомъ различныхъ вліяній, дѣйствовавшихъ въ странѣ.

Такова напримѣръ рукопись X вѣка [1]), извѣстная подъ именемъ „*Маргарита*“ — произведеніе чисто византійское; между тѣмъ какъ рукопись „*Бесѣды Іоанна Златоустаго*“, той-же эпохи [2]), уже положительно приближается къ славянскому искусству.

Чертежъ *А* (таб. I), представляющій часть орнаментаціи этой рукописи, совершенно напоминаетъ своимъ рисункомъ и красками инкрустаціи изъ цвѣтныхъ стеколъ у этихъ народовъ.

[1]) Синодальная библіотека, Москва. См. «Исторія русскаго орнамента съ X по XVI вѣкъ по рукописямъ», съ предисловіемъ Виктора Бутовскаго, Таб. I.

[2]) Тамъ же, Таб. II.



Viollet-le-Duc del. Lefevre lith.

ORNEMENTATION DE MANUSCRITS GRECS.

(Xe Siècle)

ОРНАМЕНТЫ ГРЕЧЕСКИХЪ РУКОПИСЕЙ

X вѣка.

Тоже самое можно сказать и о чертежѣ *B* (таб. I), относящемся къ той же эпохѣ [1]). Орнаментація эта конечно уже скорѣе славянская, чѣмъ византійская.

Но, оставимъ пока, этотъ обзоръ.

Посмотримъ, каковы были постройки въ Россіи въ эту эпоху, т. е. около X вѣка?

Всѣ эти постройки были срублены изъ дерева [2]): всѣ письменныя свидѣтельства согласны между собой въ этомъ отношеніи, и слѣдовательно эти сооруженія не могли происходить отъ византійскаго зодчества, способъ постройки котораго даже не напоминаетъ преданій деревянной архитектуры, какъ это бываетъ въ средѣ другихъ цивилизацій.

Когда же, около XI столѣтія, Русскіе начали строить каменные храмы, способъ постройки которыхъ, и въ особенности своды, были заимствованы у византійскаго искусства, они приняли для этихъ построекъ, вмѣстѣ съ византійскою внѣшностью, впрочемъ значительно видоизмѣненною, какъ мы это увидимъ ниже, орнаментацію, сложившуюся изъ элементовъ азіятскихъ, славянскихъ и туранскихъ, взаимное соотношеніе которыхъ измѣняется, смотря по мѣстности.

Здѣсь-то собственно, въ области архитектуры, заключается то, что составляетъ основу русскаго

[1]) Слово св. Григорія Назіанзина, тамъ же, таб. VII.

[2]) Древнія Кіевскія церкви, построенныя Великою Княгинею Ольгою, всѣ были деревянныя. Преданіе говоритъ, что первою каменною церковью въ этомъ городѣ была *Десятинная* (989 г.). Она была основана Великимъ Княземъ Владиміромъ, и все что мы о ней знаемъ, это то, что она была выстроена изъ камня и кирпича и украшена внутри живописью и мозаикой (*Histoire de l'architecture en Russie,* par Val. Kiprianoff).

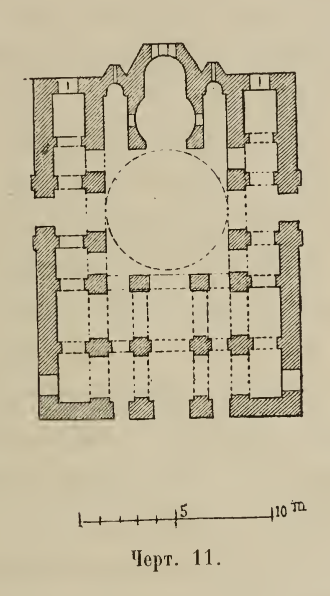
искусства, чѣмъ оно отличается отъ своего сосѣда, искусства византійскаго, что составляетъ его самобытность и что даетъ ему возможность свободно развиваться съ той минуты, когда оно останется вѣрнымъ своимъ источникамъ и броситъ незаконныя подражанія западному искусству.

Замѣтимъ вопервыхъ, что принимая въ своихъ религіозныхъ сооруженіяхъ византійскій способъ постройки, Русскіе вовсе не заимствуютъ византійскаго плана. Эти планы весьма близко подходятъ къ расположенію греко-христіанскихъ зданій Пелопонеза и древней Аттики. Чисто византійское религіозное сооруженіе имѣетъ въ своемъ планѣ нѣчто широкое, открытое, напоминающее римское расположеніе. Греческая церковь Пелопонеза, Аттики или нынѣшней Ѳракіи представляетъ, наоборотъ, не широкое расположеніе, узкіе проходы и множество столбовъ, толстыхъ, сравнительно съ пролетами, какъ это отлично объясняетъ планъ чертежа 11-го [1]).

Замѣтимъ, кромѣ того, что этотъ греко-византійскій планъ церкви Святаго Никодима въ Аѳинахъ вовсе не похожъ на греко-византійскіе планы сѣверной Сиріи, и что въ самой Византіи и въ большихъ городахъ, ближайшихъ къ метрополіи и подчиненныхъ ея непосредственному вліянію, планы церквей, возведеніе которыхъ относится къ первымъ вѣкамъ существованія Восточной имперіи, придерживаются одновременно и данныхъ, представленныхъ приведеннымъ примѣромъ и римскихъ преданій, и греко-языческаго вліянія, которое чувст-

[1]) Церковь Святаго Никодима, въ Аѳинахъ.

вуется въ церквахъ Сиріи. Но въ эпоху, когда эти церкви строились въ Аттикѣ, Пелопонезѣ, Ѳессаліи и Эпирѣ, эти страны были захвачены по большей части славянскимъ племенемъ, которое образовало на юго-западъ, на западъ и сѣверъ отъ Византіи плотный слой народонаселенія, могущество котораго ослабѣло только при нашествіяхъ тюркскихъ



Черт. 11.

племенъ Козаръ, Печенѣговъ, Узовъ, Угровъ, Булгаръ и проч.

Собственно греческія племена сохранили тѣсную связь съ центромъ имперіи, и, хотя возстанія въ греческихъ областяхъ доходили до умерщвленія византійскаго военноначальника, но императорская власть никогда тамъ не оспаривалась.

Искусства не переставали разрабатываться въ средѣ этихъ греческихъ областей, но они видоизмѣнялись подъ вліяніемъ новыхъ племенъ, которыя

занимали большую ихъ часть. Иначе было бы непонятно, почему и какъ сооруженія этихъ греческихъ земель приняли характеръ совершенно различный съ тѣмъ, что строилось въ Малой Азіи, Арменіи и сѣверной Сиріи.

Византія, политика которой главнымъ образомъ состояла въ сохраненіи автономіи вассальныхъ провинцій, была поставлена такимъ образомъ въ центръ весьма разнородныхъ вліяній, которымъ она и подчинялась поочередно.

„Всѣ племена восточной Европы", какъ весьма хорошо говоритъ г. Альфредъ Рамбо (Alfred Rambaud) [1]) „имѣли своихъ представителей въ странахъ, „прилегавшихъ къ Греческой имперіи: латинское и „даже германское племя — въ лицѣ Далматовъ и „Итальянцевъ; арабское—на островѣ Критѣ, въ Си„циліи и на Востокѣ; армянское—въ царствѣ Па„гратидовъ и въ ленныхъ княжествахъ; племена „тюркскія и уральскія—Волжскихъ Булгаръ, Узовъ, „Печенѣговъ, Козаръ и Мадьяръ; и наконецъ сла„вянское племя—Русскихъ, Дунайскихъ Булгаръ, „Сербовъ, Хорватовъ и проч....

„Греческая Имперія не слишкомъ опасалась вступ„ленія въ свою среду варварскихъ племенъ. Она „старалась усвоить себѣ всѣ чуждые элементы, про„никавшіе въ ея внутреннюю жизнь. Вмѣсто того, „чтобы отстранять варваровъ отъ политическаго „положенія, она открывала имъ доступъ въ ряды „своихъ войскъ, ко двору, въ администрацію и даже „въ свою церковь. Она добывала себѣ отъ этихъ „Арабовъ, Славянъ, Турокъ и Армянъ, воиновъ,

[1]) Греческая Имперія въ X вѣкѣ, стр. 531. (L'Empire grec au X siècle).

„полководцевъ, судей, патріарховъ и императоровъ. „Она старалась помолодѣть отъ всего, что дышало „молодостью въ этомъ варварскомъ мірѣ“.

Онъ говоритъ далѣе: „Но были два племени, „вліяніе которыхъ преобладало при дворѣ, среди „войска и въ провинціяхъ; оба они удостоились „чести имѣть своихъ представителей на престолѣ: „то были Славяне и Армяне“.

При Константинѣ Великомъ славянскія или скиѳскія колоніи появились во Ѳракіи, и славянскій языкъ не могъ не повліять на древне-эллинскій.

Какимъ же образомъ славянское искусство не внесло тогда-бы никакого новаго элемента въ византійское? Славяне, возразятъ намъ, въ эпоху своего непосредственнаго и столь частаго сношенія съ Византіей, т. е. съ VIII по XI вѣкъ, не имѣли еще своего искусства.

Конечно, у нихъ не было такого искусства, какое существуетъ у народовъ, издавна обладавшихъ утонченной цивилизаціею, и какое образовалось въ Римѣ, въ Александріи или въ Аѳинахъ; но искусство, располагающее даже ограниченными выраженіями и весьма недостаточными средствами, тѣмъ не менѣе имѣетъ зародыши, которые могутъ развиться и придать новую силу старымъ корнямъ.

Византійское искусство есть ничто иное, какъ обветшалое искусство императорскаго Рима, никогда не перестававшее молодѣть вслѣдствіе живительныхъ притоковъ тѣхъ народовъ, среди которыхъ оно водворяется.

Но подобно тому, какъ Византійскій дворъ заключилъ все въ тѣсную рамку обрядности, такъ и

строго узаконенныя правила въ администраціи, допускавшія смѣшеніе столь многихъ и столь разнообразныхъ элементовъ съ первоначальною римскою основою, наложили на эту пеструю смѣсь общую печать архаизма, которая составляетъ ея единство.

Персы, Греки, Азіяты и латинскіе народы, всѣ они имѣютъ право приписывать себѣ извѣстную долю византійскаго искусства: всѣ они способствовали его образованію; и славянскіе народы точно также внесли въ него свой элементъ.

Не слѣдуетъ забывать вліянія византійскаго искусства на европейскіе народы, съ X по XII вѣкъ. Оно имѣло значительную силу, какъ въ отношеніи зодчества, такъ и въ отношеніи орнаментаціи, и наконецъ даже домашней утвари, одежды, драгоцѣнныхъ вещей и проч.

Впродолженіи, по крайней мѣрѣ, трехъ столѣтій Византія была великою школою, къ которой латинскіе, визиготскіе и германскіе народы Европы обращались для изученія искусства, и только въ концѣ XII вѣка Французы покончили съ этими преданіями. Ихъ примѣру послѣдовали, съ большимъ или меньшимъ успѣхомъ, Италія, Англія и Германія. Одна Россія осталась внѣ этихъ попытокъ: она слишкомъ освоилась съ византійскимъ искусствомъ, чтобы искать другаго пути; она была, такъ сказать, стражемъ этого искусства и должна была слѣдовать его преданіямъ, присоединяя къ нимъ элементы славяно-азіятскаго духа.

Каковы же эти элементы? Въ чемъ они состоятъ? Остались ли намъ слѣды скиѳскаго искусства?

Геродотъ, говоря объ этомъ народѣ, игравшемъ

въ древности важную роль, не сообщаетъ ничего такого, на основанiи чего можно бы предположить, что Скиѳы-кочевники, равно какъ и Скиѳы-земледѣльцы разработывали искусства.

Однако, онъ указываетъ на предметы искусства, производимые этими народами, и говоритъ даже объ ихъ деревянныхъ домахъ; онъ изображаетъ Скиѳовъ народомъ, находящимся въ состоянiи варварства; но имя *варваровъ,* въ устахъ Грека, не имѣетъ того смысла, который мы придаемъ ему теперь. Онъ утверждаетъ, что онъ видѣлъ литыя металлическiя вещи и между прочимъ ту мѣдную вазу, которая вмѣщала въ себѣ шесть сотъ амфоръ жидкости и имѣла толщину въ шесть пальцевъ [1]).

Онъ говоритъ намъ, что нѣкоторые знатные люди, несмотря на страшные законы, запрещавшiе всѣмъ Скиѳамъ, какое бы положенiе они не занимали, принимать чужеземные обычаи, находили удовольствiе въ средѣ Грековъ и обнаруживали особенную склонность къ ихъ искусствамъ и обычаямъ.

Онъ указываетъ между прочимъ на скиѳскаго царя Скилеса, который приказалъ выстроить себѣ дворецъ въ Борисѳенидѣ. Наконецъ Геродотъ говоритъ о народѣ, жившемъ сѣвернѣе Скиѳовъ, о Будинахъ, — великомъ и многочисленномъ племени, занимавшемъ всѣ земли, лежащiя между верховьями Танаиса и Ро (Дона и Волги). На этой землѣ, по мнѣнiю греческаго историка, былъ большой городъ, построенный весь, не исключая высокихъ стѣнъ, изъ дерева, храмы котораго были

1) Мельпомена Книга IV, LXXXI.

сооружены по образцу греческихъ и украшены статуями и алтарями. Городъ этотъ былъ основанъ греческою колоніею, изгнанною изъ Борисѳениды.

Онъ называетъ этотъ народъ Гелонами и полагаетъ, что они говорили на языкѣ, составленномъ изъ скиѳскаго и греческаго [1]). Напрасно, прибавляетъ онъ, Греки смѣшиваютъ Будиновъ съ Гелонами. Первые изъ нихъ были первобытными жителями, кочевниками, питались гадами и расписывали все тѣло синею и красною краскою. Гелоны же, наоборотъ, обработывали землю, питались хлѣбомъ, имѣли сады и не походили на Буддиновъ ни лицомъ, ни цвѣтомъ кожи.

Итакъ, даже въ эту отдаленную эпоху, между Скиѳами и греческою и персидскою цивилизаціями замѣчается нѣкоторая связь и нѣкоторыя отношенія, которыя могли лишь все болѣе и болѣе развиваться, до самаго того времени, когда столица Римской имперіи была перенесена въ Византію. Точно также въ странахъ, занимаемыхъ нынѣ Европейскою Россіею, уже извѣстно было существованіе многихъ племенъ: Скиѳовъ-кочевниковъ на югѣ, Скиѳовъ-земледѣльцевъ на лѣвомъ берегу Борисѳена, Антропофаговъ на сѣверъ отъ этой рѣки, Меланхленовъ вдоль по верхнему теченію Танаиса, и наконецъ Буддиновъ и Гелоновъ между верховьями Танаиса и Волги.

Геродотъ дѣлаетъ различіе между этими народами и приписываетъ каждому изъ нихъ особые нравы; онъ указываетъ на Антропофаговъ, какъ на единственныхъ, которые питаются человѣче-

1) Мельпомена. Книга IV, CVIII.

скимъ мясомъ. Другіе же, занимаясь мѣной своихъ произведеній, вступаютъ въ болѣе или менѣе обширныя торговыя сношенія съ народами Греціи и Ирана. Скиѳы-кочевники ведутъ войны, имѣютъ многочисленную конницу и опустошаютъ даже собственную страну, обращая ее въ пустыню, чтобы истощить непріятеля, за которымъ они наблюдаютъ и котораго постоянно тревожатъ. Преемники этихъ Скиѳовъ, Славяне, во многихъ случаяхъ доказали, что эти древнія преданія не исчезли у нихъ.

Но у насъ есть нѣчто лучшее, нежели неопредѣленныя свѣдѣнія, сообщаемыя Геродотомъ; мы имѣемъ вещи, во множествѣ оставленныя Скиѳами, или Сколотами въ курганахъ (tumuli), разсѣянныхъ въ южной полосѣ Россіи.

Эти металлическія вещи изъ мѣди, золота, серебра и желѣза, указываютъ уже на довольно развитое состояніе цивилизаціи, и на преданія искусства, очевидно проистекающія изъ центральной Азіи, которыя заслуживаютъ серьезнаго изученія, потому что они бросаютъ новый свѣтъ на эту, столь темную страницу византійскаго искусства. Всѣ эти вещи повидимому относятся не къ одной и той же эпохѣ и между ними есть нѣкоторыя греческаго происхожденія.

Въ Екатеринославскомъ уѣздѣ, близъ селенія Александрополь, есть одинъ большой курганъ извѣстный подъ именемъ „Луговой могилы“. Это одинъ изъ самыхъ значительныхъ во всей Новороссіи. Основаніе его, обнесенное стѣнкой изъ дикарнаго камня, имѣетъ сто пятьдесятъ саженъ

въ окружности (320 м. 10) и десять саженъ высоты (21 м. 40).

Въ 1851 году были произведены раскопки въ этомъ курганѣ, при чемъ найдено было множество интересныхъ вещей и между прочимъ двѣ фигуры крылатыхъ женщинъ, держащихъ двухъ рогатыхъ животныхъ. Обѣ эти желѣзныя вещи обложены по лицу золотомъ, а на оборотѣ серебромъ.

Что это за личность (черт. 12) или это божество? [1]) Ора ли это или даже Артемида?



Черт. 12.

Между древностями, найденными въ Камиросѣ (на островѣ Родосѣ) г. А. Зальцманомъ, мы встрѣчаемъ ожерелье изъ золотыхъ бляхъ (черт. 13) [2]), представляющее подобное же изображеніе и относящееся къ финикійскому искусству.

Въ томъ же курганѣ, въ 1853 г. найдены были четыре бронзовыя бляхи (черт. 14) съ трубочками для насадки на древко и съ ушками; всѣ они представляютъ гриффа въ рамкѣ. Два колокольчика подвѣшены къ нижнимъ угламъ четырехъ-

[1]) Въ треть настоящей величины (см. «Скиѳскія древности» изданныя Императорскою Археологическою коммиссіею. С.-Петербургъ).

[2]) Въ Луврскомъ музеѣ.

угольника, украшеннаго въ основаніи опрокинутыми іониками [1]). Множество другихъ золотыхъ и серебряныхъ вещей было найдено, кромѣ того, какъ въ этомъ курганѣ, такъ и въ тѣхъ, которые окружаютъ „Луговую могилу".

Слѣдовательно скиѳскіе народы, обитавшіе тогда по низовьямъ Днѣпра, умѣли обработывать метал-



Черт. 13.

лы и обкладывать желѣзо золотомъ и серебромъ, такъ какъ множество желѣзныхъ вещей обложены этими драгоцѣнными металлами, и обладали элементами искусства, которые имѣютъ неоспоримое сродство съ *искусствомъ азіятскимъ.*

Раскопки, продолженныя ниже поверхности земли, въ центрѣ Луговой-Могилы, открыли могилу коня и золотыя бляхи, украшавшія его сбрую. Эти бляхи изображаютъ морскаго конька, льва, птицу и быка, окруженныхъ арабесками и розетку; все это было вытиснено изъ металла и принадлежало оглавлю

[1]) Въ двѣ трети настоящей величины.

4*

узды и желѣзнымъ удиламъ. Другія раскопки раскрыли человѣческія могилы и множество золотыхъ обломковъ отъ домашней утвари и украшенія одеждъ.



Черт. 14.

Мы прилагаемъ на таб. II изображенія двухъ изъ этихъ выбитыхъ изъ золота бляхъ, изъ которыхъ одна, означенная буквою *А*, изображаетъ человѣческую голову въ вѣнкѣ изъ листьевъ, греческой работы, а другая—подъ буквою *В*,—льва, принадлежащаго совершенно иному искусству и безусловно азіятскому.





PLAQUES D'OR REPOUSSÉ

Trouvées dans le Tumulus de Lougovaïa Mogila

А между тѣмъ, обѣ эти вещи были найдены въ одной и той-же части кургана, даже въ одной могилѣ. Во всѣхъ этихъ многочисленныхъ золотыхъ вещахъ, воспроизведенныхъ въ атласѣ „*Скиѳскихъ Древностей*“, эти два вліянія, греческое и азіятское, весьма ощутительны.

Во время новыхъ раскопокъ, предпринятыхъ въ 1856 г., въ одной изъ могилъ лежащихъ подъ курганомъ Луговой-Могилы нашли еще скелетъ лошади съ остатками великолѣпной сбруи изъ бронзы и золота. Бляхи изъ литой бронзы принадлежатъ греческой работѣ лучшаго времени, а золотой шейный уборъ, вѣсомъ не менѣе полуфунта, состоящій изъ прорѣзной перевязи, на которой изображены гриффы, попирающіе кабановъ и оленей, съ его двумя подвѣсными бляхами,—работы безусловно чуждой греческому искусству. Таб. III представляетъ одну изъ бронзовыхъ литыхъ бляхъ, украшавшихъ налобникъ конской узды, на которой изображенъ бюстъ Аѳины, а (чер. 15) одну изъ подвѣсныхъ бляхъ золотаго шейнаго убора.

Тутъ нечего доказывать. Очевидно, что обѣ эти вещи, принадлежавшія одной сбруѣ, а слѣдовательно одной и той же эпохѣ и относящіяся (судя по стилю бляхи) къ III вѣку до Р. Х., обязаны своимъ происхожденіемъ вполнѣ чуждымъ другъ другу производствамъ и школамъ искусства. Если бронзовыя вещи доставлены изъ Греціи, то всѣ золотыя представляютъ собою произведеніе мѣстнаго искусства, и это мѣстное искусство—искусство вполнѣ азіятское.

Этотъ драконъ пожирающій пантеру—чисто азі-

ятскаго сочиненія, а исполненіе орнаментаціи, сухія и запутанныя формы и наконецъ самый стиль украшеній, — все это переноситъ насъ въ центръ Азіи.

Греки пренебрегали этимъ искусствомъ, пока они



Черт. 15.

придерживались преданій своей лучшей эпохи, но не то было въ концѣ римской имперіи: ставши болѣе Азіятами, чѣмъ Европейцами, они завладѣваютъ этими элементами, усвоиваютъ ихъ себѣ, смѣшиваютъ ихъ съ персидскимъ искусствомъ и создаютъ наконецъ ту византійскую орнаментацію,



Viollet-le Duc del Massot lith

PLAQUE DE BRONZE

Trouvée dans le Tumulus de Lougavaia-Moguila.

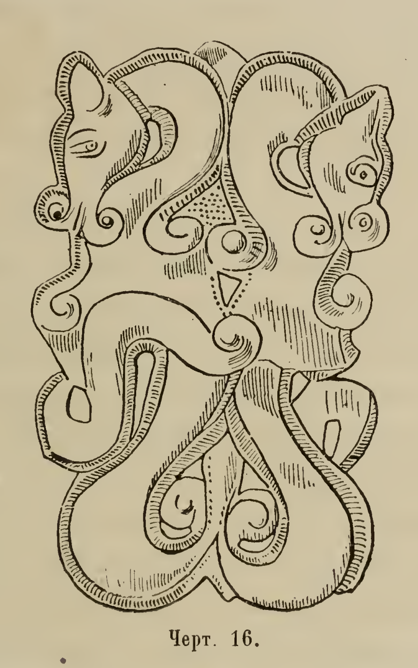
БРОНЗОВАЯ БЛЯХА

найденная въ луговой могилѣ.

которая имѣла въ VI и VII вѣкѣ столь большое вліяніе на весь Западъ.

Предметы, открытые въ другихъ курганахъ той же мѣстности, отличаются еще другимъ характеромъ.

Въ одномъ изъ кургановъ называемыхъ „Толстыми могилами", по дорогѣ изъ Екатеринославля



Черт. 16.

въ Никополь, г. Забѣлинъ нашелъ въ 1860 году множество серебряныхъ вещей отъ сбруи и между ними двѣ боковыхъ бляхи съ боковыхъ частей оглавля конской узды, (чер. 16) изображающія двухъ переплетшихся змѣевъ съ лошадиными головами и отличающіяся особымъ характеромъ, крайне близкимъ къ монгольскому [1]).

[1]) Въ половину натуральной величины.

Эта южная часть Скиѳіи, или иначе Скиѳія греческая была, повидимому, населена тремя различными племенами, или покрайней мѣрѣ была подчинена вліянію искусства, происходящаго отъ трехъ различныхъ источниковъ: иранскаго или арійскаго, къ которому слѣдуетъ отнести вещи, представленныя на чер. 12, 14, таб. II *B* и чер. 15; греческаго, къ которому безспорно относятся предметы, изображенные на таб. II *A* и на таб. III; и наконецъ монгольскаго, на который указываетъ бляха чер. 16-го и многія другія вещи того-же происхожденія.

Хотя это не вполнѣ согласно съ сказаніями Геродота, утверждавшаго, что Скиѳы отвергали всякое чужеземное вліяніе, но за то вполнѣ подтверждается открытіемъ въ этихъ различныхъ кладбищахъ человѣческихъ череповъ, изъ которыхъ одни очевидно принадлежатъ иранскому, или киммерійскому племени, а другіе монгольскому. Къ тому же самый скиѳскій законъ, карающій смертью всякаго, кто приметъ чужестранные обычаи, или даже будетъ въ сношеніяхъ съ иноземцами, не служитъ ли яснымъ признакомъ этихъ привычекъ? Потому что законъ издается только тогда, когда признается необходимымъ его изданіе, вслѣдствіе частыхъ повтореній и опасности преступленія.

Но, если въ нынѣшней южной Россіи, замѣтны различные элементы искусства, довольно чуждые другъ другу, то и на Сѣверѣ ея финскія племена, занимавшія огромныя пространства, не были совершенно лишены всякаго понятія объ искусствѣ, какъ это полагали нѣкоторые авторы.

Отъ этихъ первобытныхъ памятниковъ финскаго искусства уцѣлѣли не только остатки, но даже преданія столь характерныя и живучія, что невольно чувствуется влеченіе отнести ихъ къ очень древнему искусству.

Таковы напр. рисунки вышивокъ, время появленія которыхъ нельзя опредѣлить съ точностью, но происхожденіе которыхъ восходитъ до глубокой древности (черт. 17). Это ничто иное какъ простыя геометрическія начертанія, которыя не слѣдуетъ смѣшивать съ другими подобными же линейными сочетаніями, хотя столь же древними, но принадлежащими другимъ племенамъ [1]).

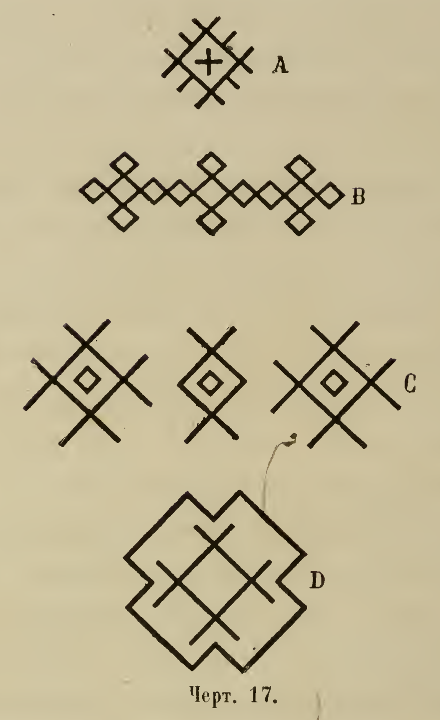
Въ этихъ геометрическихъ финскихъ орнаментахъ, образчикъ которыхъ мы здѣсь прилагаемъ, меандры, напр., совершенно отсутствуютъ, между тѣмъ какъ они встрѣчаются въ источникахъ всѣхъ орнаментацій, принадлежащихъ крайнему центральному Востоку.

Выдумать орнаментъ *A*, черт. 17, столь же не трудно, какъ и сочинить геометрическіе орнаменты черт. 18, между тѣмъ на этихъ русскихъ вышивкахъ, составляющихъ весьма любопытныя коллекціи (см. музеи Географическаго Общества и Русской Академіи наукъ) меандры, такъ часто попадающіеся въ орнаментаціи крайняго Востока, и именно на самыхъ древнихъ памятникахъ Китая и Индіи, встрѣчаются очень рѣдко.

Иранъ былъ также не чуждъ употребленію ме-

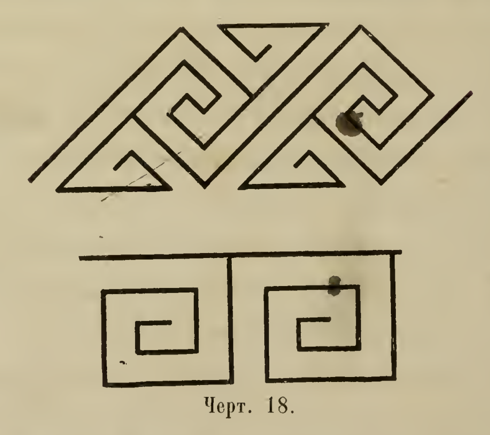
[1]) *A* изображаетъ шитье на черемисскомъ передникѣ; *B* и *D*, на остяцкой рубашкѣ; *C* на вотяцкой одеждѣ. (Музей географическаго общества при Академіи наукъ. Русскій народный орнаментъ: шитье ткани и проч. съ пояснительнымъ текстомъ В. Стасова. С.-Петербургъ).

андровъ въ своей орнаментаціи, но только не на



Черт. 17.

самыхъ древнихъ изъ извѣстныхъ его памятниковъ, гдѣ вовсе нѣтъ ихъ слѣдовъ, а подъ влі-



Черт. 18.

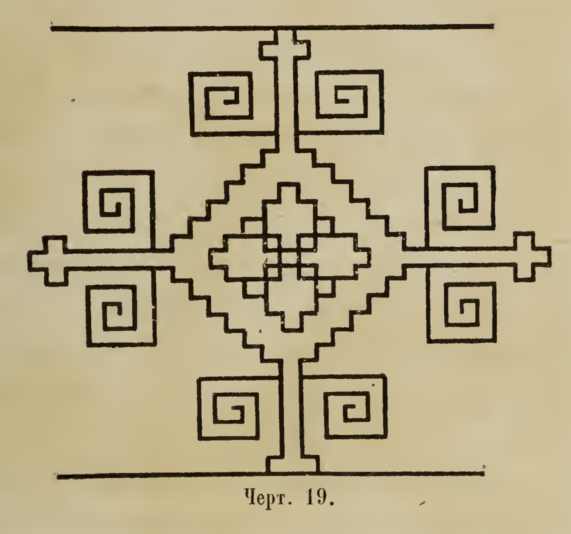
яніемъ греко-іонійской цивилизаціи и въ эпоху Арсакидовъ.



BRODERIE D'UNE CHEMISE MORDVINE

Неболѣе встрѣчается ихъ и въ древне-египетскомъ искусствѣ. Однимъ словомъ геометрическое начертаніе, извѣстное подъ именемъ меандра, не принадлежитъ ни иранскому, ни семитическому племени, и появляется только или на крайнемъ Востокѣ, или у греческихъ племенъ.

Меандръ, хотя рѣдко, но все же появляется на русскихъ вышивкахъ и, какъ намъ кажется, обязанъ своимъ появленіемъ славянскому вліянію (черт. 19).



Черт. 19.

Узоры эти вышиты на обѣ стороны красными нитками по полотну [1]). Что касается гармоніи цвѣтовъ этихъ вышитыхъ народныхъ тканей, то на нее стоитъ указать.

Эта гармонія приближается иногда вполнѣ къ персидско-азіятскимъ гармоніямъ (табл. IV) [2]); а

[1]) Вышивка полотенца Тверской губ. (тамъ же).

[2]) Вышивка на рукавѣ мордовской рубашки изъ синихъ нитокъ, чернаго шелка и красной шерсти, обложенная бусами (Академія Художествъ въ С.-Петербургѣ).

иногда походитъ по своимъ тонамъ на жесткія и рѣзкія монгольскія сочетанія цвѣтовъ.

Но, въ сочиненіи рисунковъ этихъ тканей господствуютъ не однѣ только геометрическія фигуры. Цвѣты, фигуры людей и животныхъ входятъ также въ составъ украшеній и очень близко подходятъ къ древне-иранскимъ композиціямъ; часто эти фигуры обращены другъ къ другу лицомъ или спиною или же поставлены рядомъ, а между ними помѣщено дерево, или сосудъ. Извѣстно сколько разъ этотъ мотивъ воспроизводился на тканяхъ и даже въ скульптурѣ Персіи; извѣстно также, что источникъ его лежитъ въ культѣ Митры.

Въ разсказѣ *Бунъ-дехешъ* [1]) сказано, какъ родилось мужеско-женское существо Месшіа изъ дерева, порожденнаго частью сѣмени Каюмортса, которая была ввѣрена землѣ, и какъ двуполый организмъ Месшіи раздѣлился на два другихъ, изъ которыхъ мужской сохранилъ имя Месшіа [2]) а женскій—получилъ имя Месшіане [3]). Вотъ переводъ этого отрывка по Анкетилю:

„Объ людяхъ сказано въ законѣ [4]), что Каю-„мортсъ [5]), умирая передалъ сѣмя, что сѣмя это „было очищено солнечнымъ свѣтомъ и что Неріо-„Сенгъ [6]) сберегъ двѣ части его, а Сапандамадъ [7]), „позаботилась о третьей. По истеченіи сорока лѣтъ „тѣло нѣкоего *Рейваса* вышло изъ земли въ день

1) Зендъ-Авеста.
2) Mensch-человѣкъ.
3) Изслѣдованіе культа Митры, отд. I глава V Феликса Леярда.
4) Зендъ-Авеста.
5) Быко-человѣкъ.
6) Имя творящаго огня.
7) Женское существо, олицетворяющее землю.

„Митры, мѣсяца Митры, образуя пятнадцатилѣтній „столпъ (дерево) съ пятнадцатью листьями. Это „дерево представляло два тѣла расположенныя та„кимъ образомъ, что рука одного была въ ухѣ „другаго и что они были соединены, связаны „и составляли одно цѣлое... Они были такъ хо„рошо соединены другъ съ другомъ, что не „было видно, кто былъ мужчиной и кто женщи„ной....“

Ассирійскіе рѣзные камни и цилиндры представляютъ дѣйствительно дерево или колонну съ двумя человѣческими фигурами, или же съ двумя крылатыми львами, обращенными другъ къ другу головой и раздѣленными между собою деревомъ съ пятнадцатью листьями [1]). Это изображеніе сохранилось до позднѣйшаго времени, какъ мотивъ украшеній на персидскихъ памятникахъ. Онъ встрѣчается повсемѣстно: на Западѣ — въ романской архитектурѣ, на восточныхъ тканяхъ первыхъ вѣковъ христіанства, и наконецъ на русскихъ вышивкахъ не давняго времени.

Тоже самое можно сказать и о нѣкоторыхъ ассирійскихъ и иранскихъ композиціяхъ, которыя доставили элементы персидскому орнаменту временъ Арсакидовъ и Сассанидовъ, которые встрѣчаются иногда въ византійской орнаментаціи, и проявляются еще замѣтнѣе въ орнаментаціи XI и XII вѣка, какъ на Западѣ, такъ и въ Россіи. Таковы, напримѣръ, (черт. 20) изображенія боёвъ и переплетенія фантастическихъ и существующихъ жи-

[1]) См. Атласъ къ сочиненію Леярда, табл. XXV, XXXVIII, XLIII, XLIX.

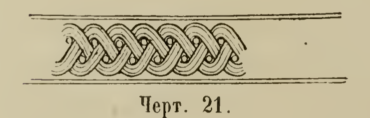
вотныхъ,—львовъ и гриффовъ [1]), сплетенія (черт. 21) столь часто встрѣчаемыя на цилиндрахъ и терракотахъ временъ древнихъ Персовъ [2]) и наконецъ



Черт. 20.

чисто южныя растительныя формы (черт. 22 [3]) и черт. 23) [4]).

Навѣрно не на русской почвѣ и не на сѣверо-



Черт. 21.

западѣ Европы получило свое начало эта орнамен-

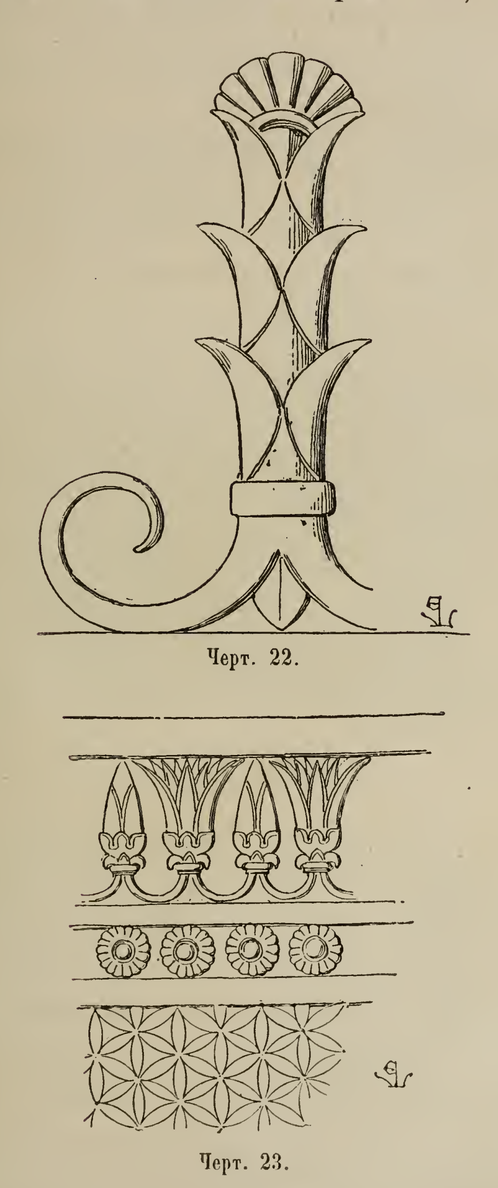
[1]) Часть панцыря, выбитаго изъ красной мѣди (Луврскій музей). Леярдъ.

[2]) Леярдъ, цилиндръ изъ кровавика.

[3]) Барельефъ открытый въ Персеполисѣ полковникомъ Макдональдомъ Киннейромъ. Леярдъ.

[4]) Seuil. Antiquités de ninive, Place.

тація, потому что въ этихъ странахъ никогда не существовало ни подобныхъ растеній, ни подоб-



Черт. 22.

Черт. 23.

ныхъ животныхъ, а по этому передача ихъ изъ Азіи очевидна, какъ въ русскихъ, такъ и запад-

ныхъ изваяніяхъ и рукописяхъ. Эта орнаментація напоминаетъ тѣ мотивы и тѣхъ баснословныхъ животныхъ, которые въ древности приписывались Востоку:—гриффовъ—стражей золота, драконовъ и крылатыхъ змѣевъ.

При раскопкахъ, произведенныхъ подъ руководствомъ Г. Самоквасова въ черниговской губерніи (Малороссія,—на сѣверъ отъ Кіева) найдены были два рога кавказскихъ козъ, называемыхъ *турами* [1]),



Черт. 24.

украшенные серебряною рѣзною оправой, часть которой показана на черт. 24 и 25. Эти вещи находились въ одной могилѣ вмѣстѣ съ желѣзнымъ шлемомъ, кольчугой и двумя византійскими золотыми монетами IX вѣка. Одна изъ этихъ оправъ *А* (черт. 24) изображаетъ криволинейныя сплетенія орнамента, азіятское происхожденіе котораго

[1]) Въ настоящее время „туромъ“ дѣйствительно называется дикая Кавказская коза (capra caucasica); но, нѣтъ никакого сомнѣнія, что древніе „турьи рога“ принадлежали особой, нынѣ уже вымершей, породѣ дикихъ буйволовъ, называвшихся въ старину турами.

Прим. издателя.

чрезвычайно характерно: другая—*B* (черт. 25) представляетъ переплетшихся животныхъ, двухъ вооруженныхъ охотниковъ, птицъ и четвероногихъ, восточный стиль которыхъ точно также нельзя отрицать. При сопоставленіи этихъ рѣзныхъ узоровъ *A* съ нѣкоторыми персидскими сплетеніями является поразительная аналогія; тоже можно сказать и о



Черт. 25.

животныхъ *B*. Но орнаментація *A* напоминаетъ также серебряныя инкрустаціи на желѣзныхъ меровингскихъ бляхахъ [1]), а орнаментація *B*—скандинавскіе рисунки болѣе поздней эпохи.

Эта азіятская орнаментація очевидно вышла изъ первыхъ рукъ и не была навѣяна произведеніями Византіи. Вѣрнѣе сказать, византійскіе художники сами черпали изъ тѣхъ же источниковъ, но уже въ гораздо болѣе позднюю эпоху. Выразимся еще яснѣе: славянскія племена, вырѣзывавшія подоб-

[1]) Пряжки перевязей (музеумы—Сенъ-Жерменскій и Дижонскій).

5

ные орнаменты въ IX вѣкѣ, обладали ими очевидно за долго до того времени, когда византійское искусство создало свою греко-персидскую орнаментацію.

Проникнутая мощнымъ характеромъ, грубость этихъ рѣзныхъ изображеній достаточно показываетъ, что это искусство не второй руки. Цвѣтокъ аронника (arum), представленный на черт. *B*, встрѣчается въ индѣйской орнаментаціи всѣхъ эпохъ; онъ выполненъ здѣсь съ первобытною силою, которую Византійцы ослабили.

Но, обратимся къ рукописямъ. Мы уже сказали, что къ тѣмъ элементамъ, которые были повидимому приняты русскою орнаментаціею въ XII и XIII вѣкѣ, помимо Византіи, потому что византійское искусство не воспроизводило ихъ тогда ни въ живописи, ни въ заставкахъ рукописей, присоединились еще другія вліянія, иного характера, принадлежавшія монголо-туранскому племени.

Таковы между прочимъ, завставки одной рукописи XIII вѣка (табл. V) [1]).

Орнаментъ *A* не напоминаетъ, ни по формѣ, ни по гармоніи тоновъ, искусства византійскаго, персидскаго, или арабскаго, но скорѣе искусство, принадлежащее желтымъ племенамъ центральной Азіи. Орнаментъ же *B* сохраняетъ въ своей формѣ нѣкоторые слѣды персидскаго искусства, тогда какъ по сочетанію цвѣтовъ, онъ чисто туранскій.

Можно положительно сказать, что въ русскихъ рукописяхъ, до самаго XV столѣтія, т. е.

[1]) Евангеліе XIII вѣка. Москва, Архангельскій Соборъ. *Исторія русскаго орнамента* (см. Введеніе В. И. Бутовскаго).



ORNEMENTATION D'UN MANUSCRIT RUSSE
(XIVe Siècle)

ОРНАМЕНТЫ ИЗЪ РУССКОЙ РУКОПИСИ
XIV вѣка

до времени паденія восточной имперіи, замѣтно съ одной стороны, вліяніе чисто византійское, или скорѣе работа византійскихъ художниковъ: а съ другой,—въ чисто русскихъ произведеніяхъ,—тоже самое византійское вліяніе, но только особеннымъ образомъ смѣшанное въ весьма различныхъ доляхъ со славяно-азіятскимъ элементомъ и съ туранскимъ наносомъ.

Но здѣсь представляется одно удивительное обстоятельство.

Во Франціи имѣются рукописи XII столѣтія, въ виньеткахъ которыхъ также появляются странныя сплетенія животныхъ и орнаментовъ. Такъ называемыя англо-саксонскія рукописи, которыя скорѣе слѣдовало бы называть англо-норманскими, потому что виньетки ихъ носятъ сильный отпечатокъ скандинавскаго искусства, имѣютъ подобныя же композиціи и относятся также къ XII столѣтію. Въ русскихъ рукописяхъ есть также заставки напоминающія эти рисунки; но онѣ относятся къ XIV столѣтію. Не черезъ Скандинавію ли перешло это новое вліяніе, или же оно появилось вслѣдствіе обращенія къ одному общему восточному источнику?—Не забудемъ, что на Востокѣ ничто не измѣняется и что слѣдоватэльно элементы искусства, которые могли быть занесены въ самыя отдаленныя времена Арійцами-Скандинавами на сѣверъ Европы, могли еще въ XIV вѣкѣ служить образцами, сохранившимися въ продолженіи цѣлыхъ столѣтій.

Какъ бы то ни было, но мы приводимъ на чер. 26 прописную букву одной пикардской рукописи

XII вѣка [1]), а на чер. 27 заставку русской рукописи XIV столѣтія [2]). Нѣтъ надобности указывать на соотношенія между этими двумя орнаментами. Но только криволинейныя очертанія преобладаютъ въ сплетеніяхъ чер. 26, тогда какъ на чер. 27



Черт. 26.

замѣтно проявляются угловатыя формы. Мы объясняемъ ниже причины этихъ соотношеній между нѣкоторыми изъ западныхъ произведеній XII вѣка и произведеніями русскаго народа въ XIV столѣтіи.

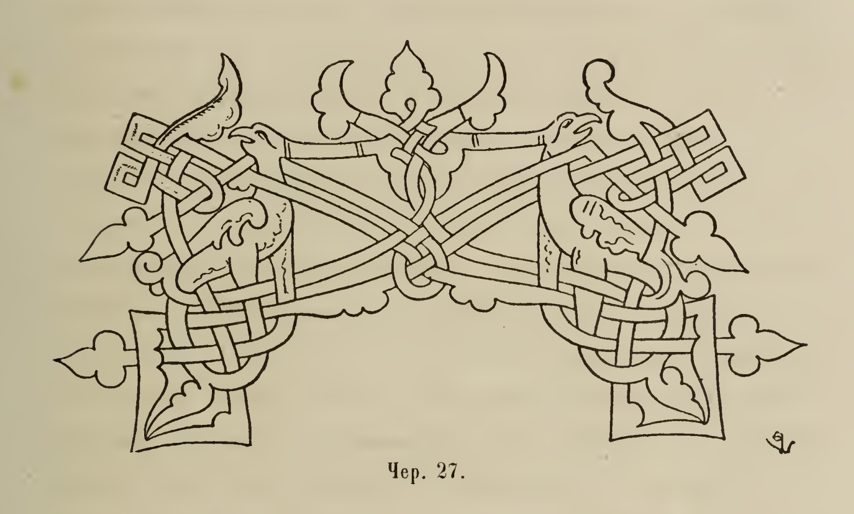
Все предыдущее показываетъ, какіе элементы господствуютъ въ русскомъ искусствѣ. Всѣ эти эле-

[1]) Рукопись Аміенской библіотеки изъ древняго Корбійскаго аббатства (XII столѣтія): Псалтирь.

[2]) Рукопись ризницы Троице-Сергіевой Лавры (XIV столѣтія). Исторія Русскаго орнамента, таб. XXXVIII.

менты, откуда бы они не явились, съ сѣвера или съ юга, всѣ они принадлежатъ Азіи. Иранцы или Персы, Индѣйцы, Туранцы или Монголы, всѣ они принесли дань этому искусству, хотя и въ неравныхъ доляхъ.

Можно сказать, что если Россія заимствовала много у Византіи, то и элементы искусства, распространенные среди ея народовъ, остались не безъ вліянія на образованіе византійскаго искустссва.



Чер. 27.

Мы полагаемъ впрочемъ, что вліяніе византійскаго искусства на русское, слишкомъ преувеличевалось и что Персія вліяла на ходъ искусства въ Россіи по крайней мѣрѣ въ такой-же степени, какъ и Византія.

Мы исключаемъ однако изъ этого все, что касается иконъ. Но и въ нихъ чувствуется азіятское вліяніе, не въ формѣ, конечно, но въ строгомъ соблюденіи типовъ. Иконопись греческой школы всегда почиталась въ Россіи, и она сохраняетъ тамъ до

сихъ поръ свое значеніе при изображеніи священныхъ ликовъ.

Этимъ русскій человѣкъ показываетъ, на сколько онъ, какъ и всѣ азіятскіе народы, привязанъ къ преданіямъ и какъ мало измѣняются его внутреннія чувства.

Русскіе уцѣлѣли отъ вліянія иконоборцевъ, которое такъ сильно дало себя почувствовать въ Восточной имперіи, а немного позднѣе и въ другихъ странахъ западной Европы: у Вальденсовъ и Альбигойцевъ въ XII и XIII вѣкѣ; у Гусситовъ въ XV вѣкѣ, и наконецъ, въ XVI вѣкѣ у реформатовъ.

Но, если русская архитектура и орнаментація проявляютъ замѣтную самостоятельность, то этого нельзя сказать объ изображеніи святыхъ. Они остаются византійскими. Аѳонская школа доставляетъ Россіи, какъ и всему греко-христіанскому Востоку, образцы иконописи.

Въ этихъ изображеніяхъ едва лишь можно замѣтить стремленіе къ реализму, которое притомъ обнаруживается довольно поздно и не достигаетъ полнаго развитія.

Въ русскомъ искусствѣ равнымъ образомъ можно различить нѣкоторыя скандинавскія черты, или вѣрнѣе сказать, въ скандинавскомъ искусствѣ можно найти элементы, заимствованные изъ тѣхъ же самыхъ источниковъ, изъ которыхъ черпали Русскіе.

Россія была одной изъ тѣхъ лабораторій, въ которой искусства, занесенныя со всѣхъ концовъ Азіи, соединились вмѣстѣ для принятія формы средней между міромъ восточнымъ и міромъ западнымъ.

Географически она была расположена такъ, чтобы воспринять эти влiянiя; *этнологически* она была совершенно подготовлена для усвоенiя и дальнѣйшаго развитiя этихъ искусствъ. Если она остановилась въ этой работѣ, то лишь въ весьма близкую къ намъ эпоху, когда, отрицая свое происхожденiе и свои преданiя, она, вопреки своему народному духу, вздумала сдѣлаться западною.

Намъ остается поговорить еще о нѣкоторыхъ особенныхъ формахъ русскаго искусства, принятыхъ въ архитектурѣ, начала которыхъ находятся въ самой Грецiи и въ южной Азiи.

Прежде всего древнѣйшiя религiозныя сооруженiя въ Россiи представляютъ стройныя формы фасадовъ, чѣмъ они отличаются отъ сооруженiй чисто византiйскихъ.

Очевидно, что начиная съ XII вѣка, Русскiе, при начертанiи своихъ религiозныхъ сооруженiй, употребляли не тѣ геометрическiя соотношенiя, которыя усвоены были византiйскими зодчими, но иныя, ближе подходившiя къ тѣмъ, которыя были приняты зодчими Грецiи въ началѣ среднихъ вѣковъ.

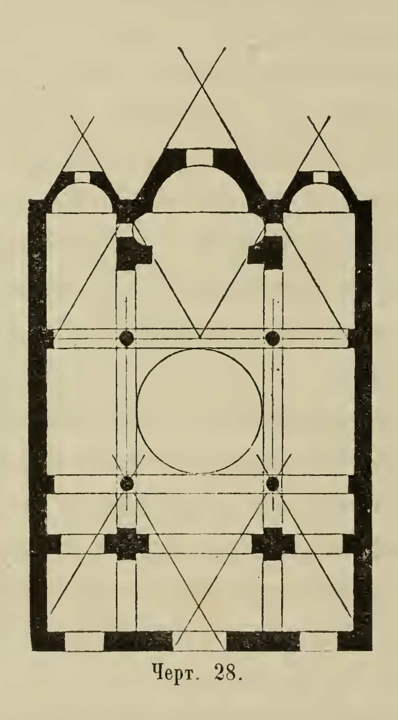
Сохранившiяся до нынѣ христiанскiя церкви Грецiи, которыя относятся къ перiоду времени съ X по XII вѣкъ, поражаютъ насъ своими малыми размѣрами и относительно стройнымъ видомъ, который не напоминаетъ прежнихъ византiйскихъ памятниковъ.

Независимо отъ греческаго плана [1]), представлен-

[1]) Церковь Св. Никодима, въ Аѳинахъ.

наго нами на чер. 11, мы прилагаемъ другой планъ [1]), (чер. 28), не вполнѣ византійскій, но который, повидимому, могъ гораздо скорѣе служить образцомъ древнѣйшимъ русскимъ церквамъ, чѣмъ чисто византійскіе планы.

Многія древнія и по большей части весьма небольшія церкви въ Грузіи и Арменіи заключаются



Черт. 28.

равнымъ образомъ въ предѣлахъ этихъ данныхъ. Но, подчинившись этому расположенію и этимъ планамъ въ своихъ религіозныхъ сооруженіяхъ, Русскіе тотчасъ-же придали этимъ зданіямъ совершенно особыя, стройныя пропорціи, какъ только они усвоили себѣ способъ каменной кладки, вмѣсто первобытной деревянной конструкціи.

[1]) Церковь Капникарея, въ Аѳинахъ.

Такова между прочимъ (таб. VI) древняя церковь Покрова Пресвятыя Богородицы, выстроенная, въ 1165 году Андреемъ Боголюбскимъ, близь Боголюбова монастыря, во Владимірской губерніи [1]). Эта церковь вся сложена снаружи изъ тесанаго камня. Внутренняя конструкція обнаруживается извнѣ арками, которыя суть ничто иное, какъ очертанія сводовъ. Высокій центральный куполъ покоится на четырехъ столбахъ; крестовые и коробовые своды, которые окружаютъ и подпираютъ этотъ куполъ, покрыты металлическими листами. Съ трехъ сторонъ устроены входы (абсида находится въ *А*); подъ ними, въ тимпанѣ верхней большой полуциркульной арки, изображенъ Іисусъ Христосъ, окруженный четырьмя животными: двумя львами и двумя птицами. Въ боковыхъ тимпанахъ изваяны гриффы, попирающіе четвероногихъ животныхъ; подъ этими изваяніями вытянуты въ рядъ семь головъ, а по бокамъ средняго окна помѣщены два льва, хвосты которыхъ оканчиваются цвѣткомъ, или птицею. Нечего говорить, что всѣ эти изображенія имѣютъ азіятскій характеръ.

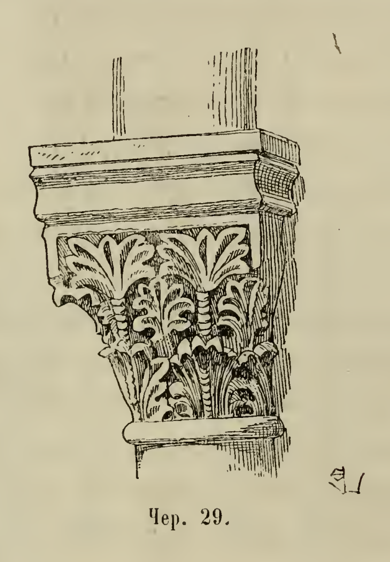
Обронная работа орнамента приближается къ работѣ сирійскихъ художниковъ, какъ это видно на большихъ дверныхъ капителяхъ (чер. 29).

Что же касается профилей, то они напоминаютъ гораздо болѣе профили зданій центральной Сиріи, чѣмъ чисто византійскіе.

Здѣсь необходимо сдѣлать одно весьма важное замѣчаніе. Мы уже имѣли случай указать въ дру-

[1]) Луковичная купольная глава есть уже произведеніе позднѣйшаго времени.

томъ сочиненіи [1]), что во время крестовыхъ походовъ, весь Западъ, а въ особенности Франція, черпали въ сѣверной Сиріи, гдѣ крестоносцы водворились прежде всего и гдѣ они такъ долго оставались, элементы искусства, которые имѣли весьма значительное вліяніе на развитіе архитектуры и школъ скульптуры, преимущественно въ Провансѣ,

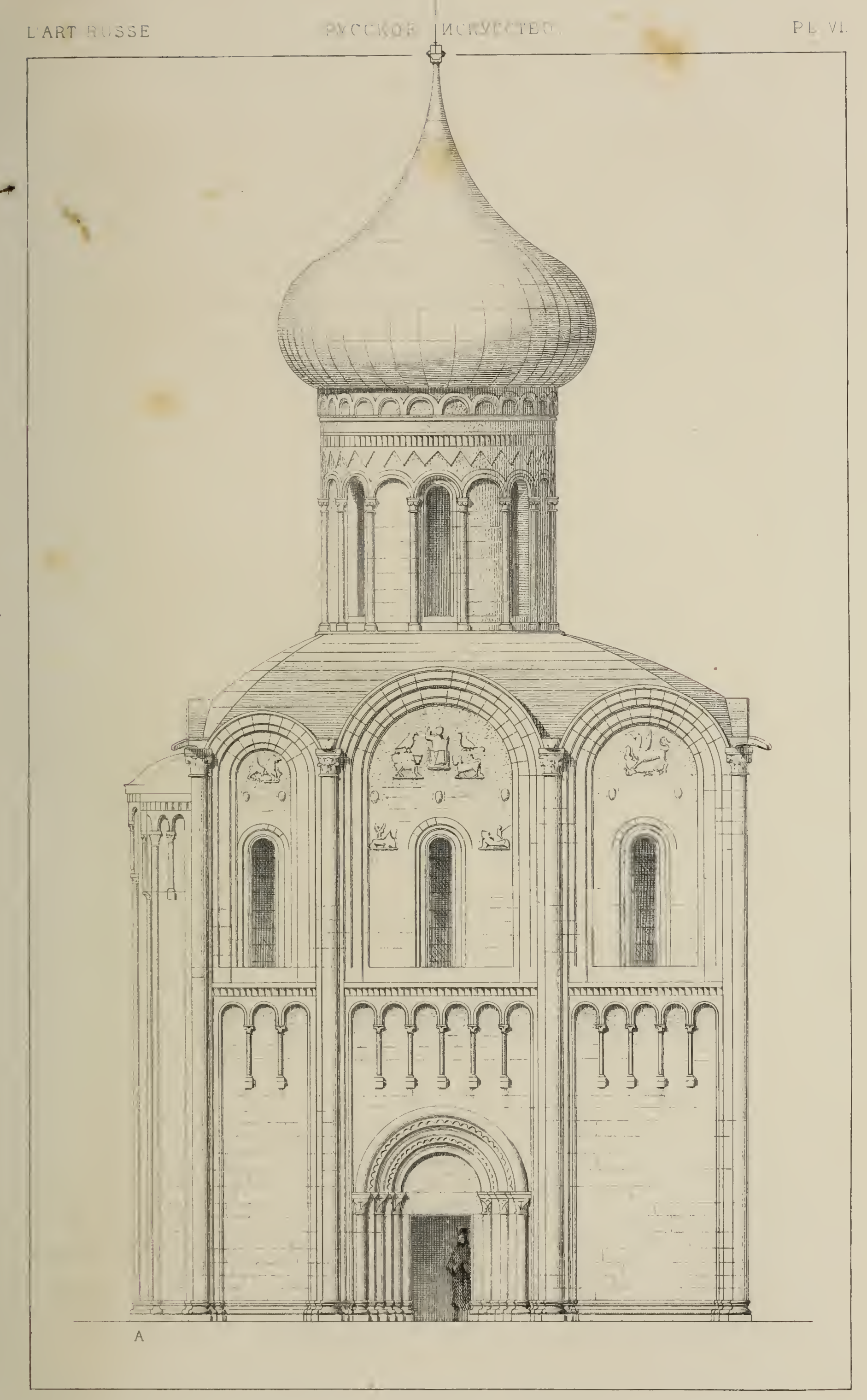


Чер. 29.

Пуату, Анжу, Лангедокѣ, Артуа и обѣихъ Фландріяхъ.

Россія была однимъ изъ тѣхъ путей, по которымъ слѣдовали народы скандинавскаго племени, чтобы добраться до Сиріи; другой путь проходилъ черезъ Швейцарію, какъ это доказываетъ дневникъ Николая Соемундарсона, аббата бенедектинскаго монастыря въ Тингейрарѣ, въ Исландіи, проходившаго въ 1151 и 1154 году въ Палестину, который указываетъ на остановки въ Авеншѣ, Веве, Эт-

[1]) См. Les Entretiens sur l'architecture а также le Dictionnaire de l'architecture francaise du X au XVI siècle, les articles Profil, Sculpture.



Viollet-le-Duc del Bury père sc

ÉGLISE DE L'INTERCESSION DE LA SAINTE-VIERGE,

Pokrova. (XII^e Siecle)

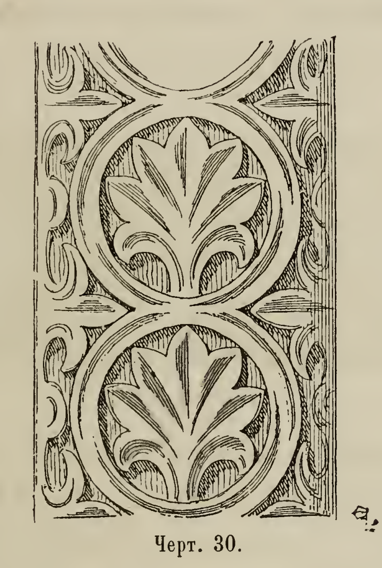
ЦЕРКОВЬ ПОКРОВА ПРЕСВЯТЫЯ БОГОРОДИЦЫ

(XII вѣка)

V^e A. MOREL et C^ie Editeurs Imp. Lemercier et C^ie Paris

рублѣ, и т. д.; и наконецъ третій, путь длинный и опасный, пролегалъ по морю, чрезъ Гибралтарскій проливъ.

Извѣстно, что страсть къ крестовымъ походамъ, охватившая всю Европу въ XII вѣкѣ, направляла къ Святымъ Мѣстамъ непрерывный потокъ переселенцевъ. Повсюду, гдѣ проносился этотъ потокъ, онъ увлекалъ за собою множество искателей при-



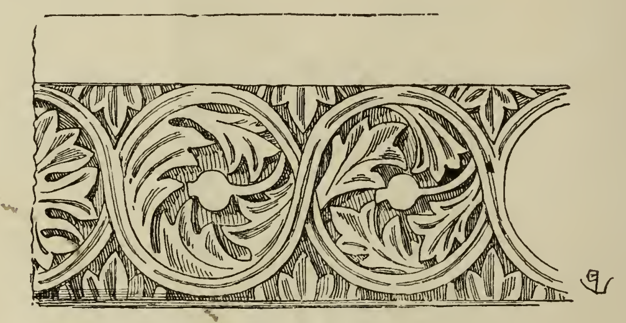
Черт. 30.

ключеній и людей, жаждавшихъ богатства и славы, или просто движимыхъ желаніемъ новизны.

Слѣдовательно, тогда между Россіей и Сиріей должны были установиться довольно частыя сношенія, хотя-бы только торговыя, потому что страны, прилегающія съ сѣверному побережью Чернаго моря и посылавшія хлѣбъ въ Византію, должны были снабжать имъ точно также арміи крестоносцевъ. Значитъ нечего удивляться, если въ Россіи въ XII вѣкѣ въ архитектурной орнаментаціи и въ

профилевкѣ зданій замѣтно сирійское вліяніе, которое столь сильно проявляется въ западныхъ школахъ.

Орнаментъ одного изъ валовъ церковной двери, представленной на таб. VI (1165 г.), изображенъ на чер. 30. Этотъ орнаментъ совершенно сирійскій, какъ это подтверждается чер. 31, представляющимъ рѣзной орнаментъ V вѣка съ дверной перекладины въ Муджелейѣ, въ центральной Сиріи [1]).



Черт. 31.

Замѣчательная каменная соборная церковь Святаго Димитрія, построенная въ 1194—1197 г., во Владимірѣ, великимъ княземъ Всеволодомъ Юрьевичемъ, обнаруживаетъ въ своей богатой орнаментаціи вліяніе не только сирійское, но даже армянское.

Общій видъ этого зданій вполнѣ напоминаетъ церковь Покрова Богородицы, построенную нѣсколькими годами раньше (таб. VI). Тотъ же планъ и тѣ же строительные пріемы. Но только здѣсь простѣнки между окнами, на всѣхъ трехъ фасадахъ, покрыты сплошь обронною работою. Здѣсь точно

[1]) См. La Syric centrale, par M. lc comte de Voguë, planches de M. Duthoit.

также изображенъ, надъ аркою средняго окна, Іисусъ Христосъ съ двумя ангелами, двумя львами и двумя птицами по бокамъ, а вокругъ и внизу Іисуса Христа расположены въ большомъ количествѣ животныя и деревья, означающія конечно сотвореніе міра, а также мчащіеся во всю прыть всадники и частое повтореніе гриффа среди животныхъ.

Каждое изъ этихъ обронныхъ изображеній имѣетъ сильный рельефъ и занимаетъ лицевую грань камня, такъ что сколько камней, столько же и изображеній, и потому нужно предполагать, что эта орнаментація была сдѣлана до положенія камней на мѣсто.

Арочный поясокъ и трое дверей чрезвычайно богато украшены рѣзьбою. На таб. VII, мы представляемъ деталь слѣпой аркады, опоясывающей зданіе посрединѣ, между дверями и окнами, точно также какъ и на церкви Покрова Богородицы.

Стержни колонокъ сплошь покрыты рѣзными украшеніями; подъ арками изображены лики Святыхъ, въ сіяніяхъ, а подъ ними ниже, орнаменты и животныя. Эти орнаменты отличаются самымъ яркимъ восточнымъ характеромъ.

Орнаментъ *A* чер. 32 представляетъ листообразный кончикъ одного изъ обронныхъ украшеній этого зданія, а орнаментъ *B*, обломокъ индѣйской бронзы [1]) браминской эпохи (XIV вѣка).

Нельзя не признать общаго происхожденія этихъ двухъ изваяній.

Точно также невозможно отрицать иранскаго происхожденія одного изъ орнаментовъ (чер. 33), на-

[1]) Изъ коллекціи автора.

ходящихся подъ изображенiями Святыхъ (таб. VII), а также орнамента, украшающаго многiя колонки (чер. 34).

Слѣдовательно влiянiе, которое чувствуется въ русскихъ зданiяхъ XII вѣка чисто азiятское: южное или центральное. Индiя и Персiя образуютъ въ эту эпоху элементы русской архитектуры и русской орнаментацiи.

Конечно Византiя, которая въ свою очередь заимствовала эти искусства на Востокѣ, вдохновляла



Чер. 32.

русскихъ художниковъ; она была великой школой, но очевидно, что эти русскiе художники имѣли свои преданiя и черпали прямо изъ тѣхъ-же источниковъ, откуда столица Восточной имперiи добывала элементы своихъ строительныхъ прiемовъ и своей орнаментацiи.

Но мы уже сказали, что у всей Европы, покрайней мѣрѣ въ первой половинѣ XII столѣтiя, не было другой школы, кромѣ Византiи, Арменiи и искусства центральной Сирiи. Каждый народъ усвоивалъ себѣ эти восточные элементы и развивалъ ихъ сообразно своему собственному духу. Италiя,



Viollet-le-Duc del. H. Sellier sc.

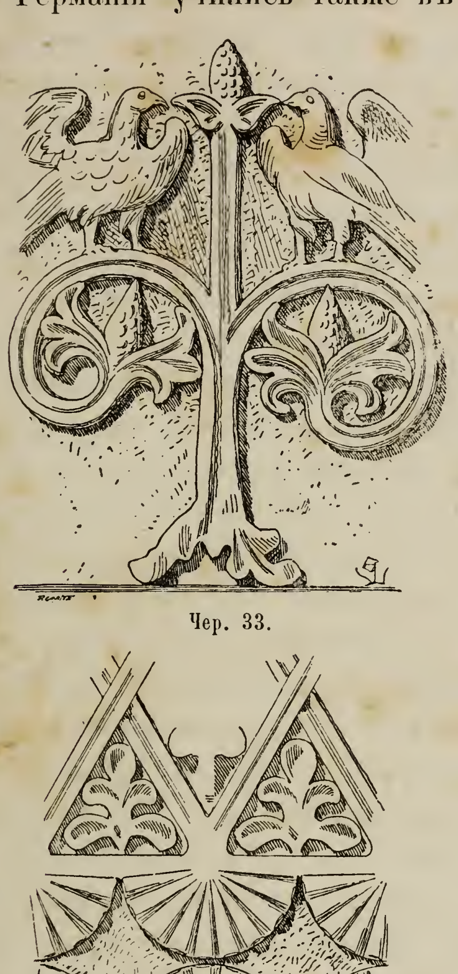
CATHÉDRALE DE SAINT-DIMITRI, A VLADIMIR.

Détail de l'arcature aveugle.

СОБОРЪ СВЯТАГО ДИМИТРІЯ ВО ВЛАДИМІРѢ.

Часть наружнаго украшенія стѣнъ.

Франція и Германія учились также въ этой шко



Чер. 33.

Чер. 34.

лѣ, не покидая впрочемъ нѣкоторыхъ національныхъ преданій. Тоже самое было и въ Россіи: сла-

вянскій геній обладалъ своими вполнѣ азіятскими преданіями, которыя превосходно подходили къ образцамъ, представляемымъ ему византійскимъ зодчествомъ. Вслѣдствіе своихъ постоянныхъ сношеній съ Азіей, Россія, лучше всякой другой страны, должна была понять и приложить восточные элементы, которые способствовали въ XII вѣкѣ, возрожденію искусства на Западѣ.

Мы говорили кромѣ того, что Славяне придавали тогда своимъ религіознымъ памятникамъ совершенно особенный, стройный видъ. Деталь, представленная на таблицѣ VII, показываетъ, что это изящество въ пропорціяхъ было присуще не только общему виду зданія, но и его частямъ. Этотъ арочный поясъ (таб. VII) имѣетъ стройныя пропорціи, которыя совершенно противорѣчатъ тому, что тогда дѣлалось во Франціи, Италіи и въ особенности въ Германіи, гдѣ такъ называемая прирейнская архитектура, отличалась нѣкоторою тяжестью въ деталяхъ.

Всѣ сохранившіяся въ Россіи церкви конца XII вѣка, обнаруживаютъ это стремленіе сообщать зданіямъ стройную пропорціональность. Въ этомъ заключалось преданіе центральной Азіи, а не подражаніе искусству чисто византійскому или искусству бывшему въ ходу въ средней Сиріи. Слѣдуетъ замѣтить впрочемъ, что народы издавна водворившіеся въ равнинахъ, имѣютъ стремленіе придавать своимъ сооруженіямъ большую высоту сравнительно съ площадью основанія. Мало того: народы азіятскаго происхожденія, Арійцы, любятъ зданія стройныя, высокія, издали обозначающія городъ или поселеніе. Они стремятся

сдѣлать вертикальную линію господствующею, тогда, какъ противоположное явленіе замѣчается у Семитовъ, которые добиваются преобладанія горизонтальныхъ линій.

Извѣстно, съ какимъ жаромъ народы сѣверо-западной Европы, высвободившись изъ подъ гнета римскихъ преданій, бросились на сооруженіе зданій, поражающихъ своею высотою. Доказательствомъ тому служатъ наши французскія церкви, конца XII столѣтія. Конечно это не было слѣдствіемъ элементовъ, доставленныхъ изученіемъ византійскихъ и сирійскихъ зданій. Наоборотъ, это было противодѣйствіе подобнымъ элементамъ.

Русскіе, движимые этимъ чувствомъ, врожденнымъ высшимъ азіятскимъ племенамъ, повидимому не переставали придавать своимъ сооруженіямъ, преимущественно религіознымъ, ту высоту, которою отличаются церкви ихъ страны, какъ самыя древнія, такъ и тѣ, которыя строились впослѣдствіи, до конца XVII столѣтія.

Тоже изящество, таже стройность замѣтны въ религіозныхъ памятникахъ Грузіи и Арменіи, которые представляютъ какъ бы переходъ отъ персидскаго искусства къ русскому.

Маленькая церковь въ Узунларѣ [1]), въ Арменіи, (черт. 35) указываетъ на стремленіе придавать религіознымъ сооруженіямъ значительную высоту сравнительно съ площадью основанія и въ особенности приподнимать купола, такъ что внутри эти церкви поражаютъ узкостью пролетовъ, высотою

1) См. Памятники византійской архитектуры въ Арменіи и Грузіи, соч. Гримма.

своихъ малыхъ куполовъ и рѣдкостью оконъ. Это расположеніе придаетъ ихъ внутренности сосредоточенный и таинственный характеръ, вполнѣ соотвѣтствующій греческой обрядности.

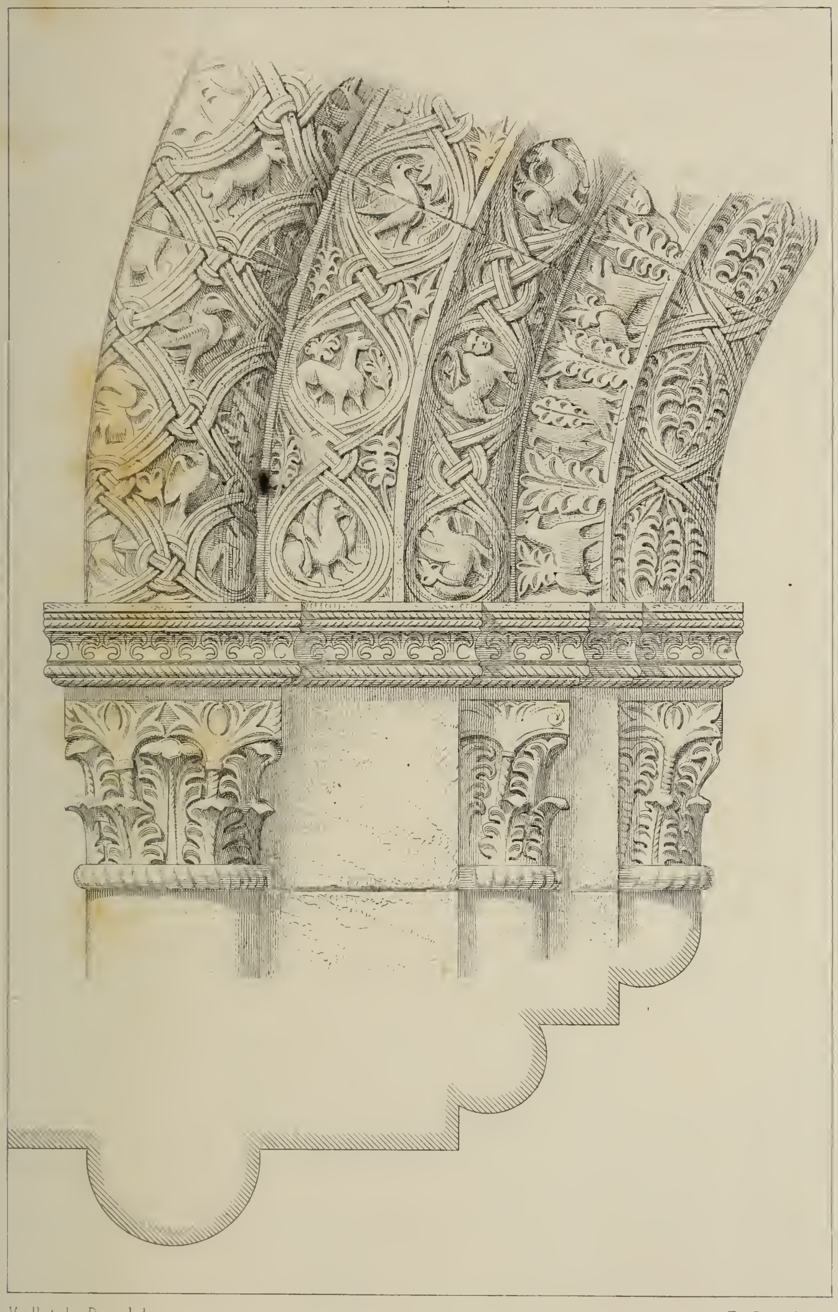
На планѣ и разрѣзѣ (черт. 35) видны *пронаосъ* [1]) и низкіе боковые портики, которые столь часто встрѣчаются въ русскихъ церквахъ и принадлежатъ всецѣло къ восточнымъ преданіямъ.

Орнаментація русской архитектуры XII столѣтія произошла отъ смѣси искусства чисто византійскаго съ азіятскимъ.

Возьмемъ для примѣра часть архивольта главнаго входа Дмитріевскаго собора во Владимірѣ, арочный поясокъ котораго представленъ на таблицѣ VII. Орнаментація этого архивольта (табл. VIII) съ ея переплетающимися перевязками, фантастическими животными, зубчатыми листьями и нѣжными жгутиками гораздо ближе подходитъ къ искусству Персіи, чѣмъ къ тому, которое было усвоено чисто византійскими художниками.

Художникъ, создавшій эту композицію, постарался сплошь заполнить орнаментомъ всю гладь, чтобы подъ его сплетеніями виднѣлись только не большія части поля, подобно тому, какъ мы это видимъ въ индѣйской и персидской орнаментаціи. Плоская и, не смотря на простоту рисунка, нѣжно обработанная рѣзьба, ровно, какъ тесьма, облегаетъ поверхность. Это чисто восточный пріемъ, развившійся въ томъ климатѣ, гдѣ свѣтъ солнца ярокъ и туманы неизвѣстны. Рукописи этой эпохи,

[1]) Предхраміе.



Viollet-le-Duc del F. Penel sc

CATHÉDRALE DE SAINT DIMITRI, A VLADIMIR.

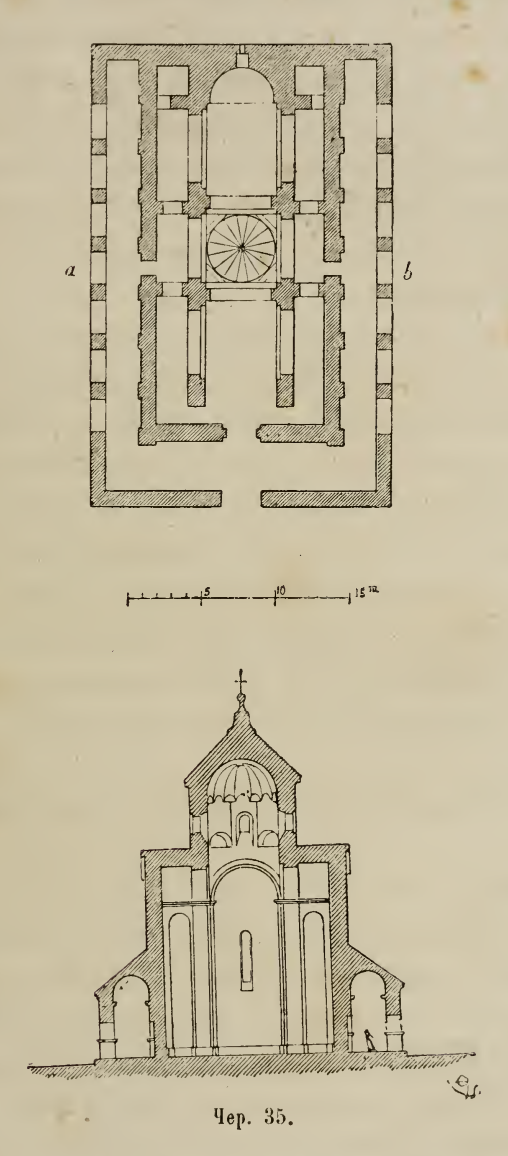
Archivolte de la porte principale

СОБОРЪ СВЯТАГО ДИМИТРІЯ ВО ВЛАДИМІРѢ.

Наличникъ главнаго входа.

Vve A. Morel et Cie Editeurs Imp. Lemercier et Cie Paris

вышедшія изъ русскихъ рукъ, а не изъ рукъ византійскихъ художниковъ, имѣютъ орнаментацію



Чер. 35.

аналогичную съ предыдущей и несравненно болѣе персидскую и индѣйскую чѣмъ византійскую [1]).

[1]) См. «Исторію русскаго орнамента».

Русское искусство достигло слѣдовательно, въ концѣ XII вѣка, извѣстной степени блеска, въ которомъ оно не уступало ни византійскому, ни западному искусству. Русскіе ремесленники обработывали очень искусно металлы и имѣли собственную школу, такъ что шестьдесятъ лѣтъ спустя, мы видимъ, по свидѣтельству Плано-Карпини и Рубруквиса, русскихъ художниковъ на службѣ у Татаро-Монголовъ.

Извѣстно, что Людовикъ Святой, будучи на Кипрѣ, отправилъ пословъ къ великому Хану Татаріи, причинявшему столь сильное безпокойство Европѣ, орды котораго уже опустошили большую часть русскихъ областей. Посолъ Людовика IX, Рубруквисъ, нашелъ при дворѣ Хана русскаго зодчаго и французскаго золотыхъ дѣлъ мастера. Этотъ странный ханскій дворъ обнаруживалъ очень сильную склонность къ искусствамъ, покровительствовалъ имъ и любилъ окружать себя художниками.

Плано-Карпини подтверждаетъ разсказы Рубриквиса.

Посланный въ 1246 году Папою Инокентіемъ IV къ великому Хану, чтобы предотвратить бурю грозившую разразиться надъ Западомъ, этотъ посолъ-монахъ прожилъ довольно долго при дворѣ Гаюка, который наслѣдовалъ Октаю. Этотъ посолъ оставилъ намъ въ высшей степени интересныя описанія Татаръ, ихъ привычекъ къ роскоши и ихъ удивительныхъ богатствъ изъ золотыхъ вещей и драгоцѣнныхъ матерій; онъ говоритъ о русскомъ золотыхъ дѣлъ мастерѣ, любимцѣ Хана, который

сдѣлалъ для него тронъ изъ слоновой кости, отдѣланный золотомъ и драгоцѣнными каменьями и украшенный барельефами.

Было ли въ состояніи введеніе монгольскаго элемента въ Россію измѣнить ходъ искусства въ этой странѣ? Вотъ вопросъ, на который не легко дать опредѣленный отвѣтъ. — Имѣли ли Татары свое собственное искусство?

Этотъ первый пунктъ уже весьма трудно установить. Нѣтъ ни какого сомнѣнія, что Монголы имѣли весьма сильную склонность къ роскоши и искусствамъ; но, живя по большей части въ палаткахъ и будучи всецѣло заняты завоеваніями и опустошеніями, они хотя и пользовались искусствами, бывшими въ ходу у побѣжденныхъ народовъ, тѣмъ не менѣе почти невѣроятно, чтобы они усвоили себѣ одно изъ нихъ; примѣры, которые мы приводимъ, показываютъ, что они окружали себя художниками всевозможнаго происхожденія, предоставляя имъ полную свободу въ приложеніи ихъ талантовъ; потому что, внѣ своей страсти къ грабежу и разбоямъ, они не заботились ни о чемъ: не совращали людей въ свою вѣру и не налагали на нихъ ничего, кромѣ дани или какой-либо работы.

Съ другой стороны трудно допустить, чтобы при столь роскошномъ и богатомъ дворѣ не проявилось особенной склонности къ какой либо одной формѣ искусства.

Какова могла быть эта форма?

Очевидно, очень близкая къ крайнему Востоку, съ которымъ Татары были въ соприкосновеніи.

Владычество ихъ надъ частью Китая въ IV вѣкѣ

нашей эры, повидимому не измѣняло искусства этой страны, потому что какъ предшествующіе этой эпохѣ, такъ и послѣдующіе за ней памятники, слѣдуютъ одному и тому же пути, неизмѣненному ни какими новыми элементами. При династіи Танговъ, столь ярко блиставшей съ 617 по 907 годъ, при которой владычество Китая распространилось къ востоку—на Тибетъ, Турфанъ, Туркестанъ и на Корейскій полуостровъ до Японіи, къ сѣверу—на Монголію и Манджурію и наконецъ на Тонкинъ, Камбоджу и Кохинхину, на этомъ громадномъ пространствѣ земель развивались искусства крайняго Востока съ большей или меньшей примѣсью искусства индѣйскаго.

Такимъ образомъ, въ Камбоджѣ и Сіамскомъ королевствѣ вліянія искусства китайскаго и индѣйскаго такъ хорошо смѣшиваются, что кажется, будто они образуютъ отдѣльное искусство. Не трудно впрочемъ, при нѣкоторомъ непродолжительномъ разборѣ, опредѣлить долю каждаго изъ двухъ источниковъ.

Значитъ, есть основаніе полагать, что въ XIII вѣкѣ у Татаръ не было иныхъ элементовъ искусства, кромѣ тѣхъ, которые имъ доставила цивилизація крайняго Востока, то-есть индо-китайской смѣси.

Но подобное соображеніе, будь оно даже вполнѣ доказано, не разъясняетъ намъ, впрочемъ, отличительныхъ свойствъ этого искусства; потому что, если съ одной стороны китайское искусство намъ хорошо извѣстно и мало измѣнилось съ самыхъ отдаленныхъ временъ, то нельзя того же сказать

объ искусствѣ индѣйскомъ, которое представляетъ только образцы эпохи, уже позднѣйшей сравнительно съ древностью браминской цивилизаціи.

И въ самомъ дѣлѣ искусство, не прошедшее многихъ превращеній, не можетъ дать намъ образцовъ подобныхъ тѣмъ, которые представляютъ памятники Индіи.

Все, что даетъ намъ Индія въ отношеніи древнихъ памятниковъ, указываетъ на конструкцію, деревянную по своему происхожденію, а эти памятники или каменные или высѣченные въ скалѣ.

Слѣдовательно,—форма не соотвѣтствуетъ употребленному матеріалу. Эта форма сохранилась по преданію и восходитъ, очевидно до самой глубокой древности, т. е. за долго до той эпохи, къ которой должно отнести древнѣйшіе памятники, существующіе теперь на территоріи Индостана, которые всѣ позднѣе Буддизма [1]).

Впрочемъ религія первыхъ Арійцевъ не допускала храмовъ. Она состояла въ поклоненіи силамъ природы и каждый глава семейства былъ служителемъ культа, воздаваемаго этимъ силамъ. Но вездѣ, гдѣ арійское племя было господствующимъ, деревянная конструкція была основой зодчества, такъ что со временемъ, когда конструкція эта была по необходимости оставлена или за недостаткомъ матеріала, или же изъ желанія придать зданіямъ большую прочность, основы этой конструкціи воспроизводились въ каменныхъ постройкахъ часто съ столь выразительною точностью, что слѣдуетъ

[1]) VII вѣкъ до Р. Х.

признать въ этомъ преданіе, отъ котораго не хотѣли отступить.

Ясно, что для цивилизаціи нужно много время, для достиженія подобнаго переноса формъ въ области искусства.

Памятники индо-китайскіе и королевствъ Сіама и Комбоджи представляютъ собою тоже явленіе переноса и хотя они весьма часто цѣликомъ выстроены изъ камня, не исключая кровли, но, тѣмъ не менѣе, они съ особенной точностью воспроизводятъ деревянную конструкцію и какъ въ общемъ, такъ и въ деталяхъ, представляютъ формы, которыя относятся къ употребленію дерева.

Портикъ (черт. 36), или лучше сказать рядъ пролетовъ высѣченныхъ въ скалѣ, который предшествуетъ большой экскаваціи въ Гваліорѣ, украшенной буддійскими изваяніями, подтверждаетъ то, на что мы только что указали.

Это ничто иное, какъ перешедшее по преданію подобіе деревянной конструкціи, поясняемой черт. *А*. Но, часто случается въ индѣйскихъ памятникахъ, что эти подкосы *b*, будучи высѣчены изъ камня, имѣютъ однако снятые фаски, прорѣзы, высѣчки и свѣсы, такъ что они напоминаютъ деревянныя порѣзки тирольскихъ шале или славянскихъ и скандинавскихъ домовъ.

Эти каменные подкосы поддерживаютъ выступы крышъ и навѣсовъ, точно также каменныхъ. Но на нѣкоторомъ разстояніи эти украшенія можно принять за работу изъ дерева: доказательствомъ этому служатъ экскаваціи Кайлаза въ Эллорѣ, этажи которыхъ, высѣченные въ скалѣ, отдѣлены

одинъ отъ другаго и увѣнчаны особаго рода карнизами въ видѣ навѣсовъ (черт. 37), которые конечно заимствованы съ деревянной конструкціи [1]).



Черт. 36.

Этотъ эллорскій храмъ, высѣченный въ скалѣ относится къ IX и X вѣку христіанской эры.

[1]) Съ фотографическихъ снимковъ.



Черт. 37.

Онъ представляетъ собою одно изъ замѣчательнѣйшихъ произведенiй индѣйской цивилизацiи.

Часть *A* изображаетъ вѣнчаніе одного изъ выступовъ, высѣченныхъ на фасадѣ главной залы, а часть *B*, ея вершину.

Здѣсь нельзя не признать присутствія преданій весьма близкихъ къ китайскому искусству и смѣшанныхъ съ элементами деревянной конструкціи.

Слѣдовательно, индо-браминское искусство Арійцевъ видоизмѣнилось или пополнилось тогда подъ вліяніемъ крайняго Востока, или Тамульскаго племени. Этотъ стиль развивается съ разными видоизмѣненіями, въ Сіамѣ и Камбоджѣ, усиливаясь повидимому по мѣрѣ приближенія къ югу.

Разсмотримъ куполъ *B*, представляющій особенную форму.

Новѣйшіе памятники Индіи представляютъ большое развитіе боковыхъ стѣнъ и обращаются къ устройству луковичныхъ куполовъ, бывшихъ въ столь частомъ употребленіи въ Персіи съ XIV вѣка и въ Россіи въ ту-же эпоху.

Татары нашли въ Бирманіи и въ обширныхъ странахъ Азіи, всемогущими повелителями которыхъ они сдѣлались, различныя болѣе или менѣе видоизмѣненныя выраженія этого индѣйскаго искусства; они не знали иныхъ и должны были провести эти элементы въ Россію, столь значительную часть которой они такъ долго занимали и которую они обложили такой тяжкой данью, почти на три вѣка.

Эти разукрашенныя крыши на эллорскомъ храмѣ суть конечно подражаніе или воспроизведеніе металлическихъ кровель, и, въ самомъ дѣлѣ, матеріалъ этотъ былъ принятъ, какъ кажется, съ дав-

нихъ поръ въ Россіи, покрайней мѣрѣ для покрытія религіозныхъ сооруженій.

У насъ будутъ еще другія доказательства прямаго вліянія искусствъ крайняго Востока на Россію до татарскаго нашествія: но слѣдуетъ сказать, что это вліяніе не видоизмѣняетъ общаго характера зодчества и вводитъ въ него только разсѣянные и безсвязные элементы, не имѣющіе логическаго соотношенія съ общимъ [1]).

Но изъ этого не видно, чтобы въ дѣлѣ искусства Татары стремились ввести свой вкусъ въ занимаемыхъ ими частяхъ Россіи, потому что эти побѣдители занимались только однимъ,—взиманіемъ дани. Но было-бы противно обыкновенному порядку вещей, если бы эти отношенія между побѣдителями и побѣжденными не имѣли никакого вліянія на русское искусство въ XIII вѣкѣ. Татар-

[1]) Въ XIII вѣкѣ Татары, владѣвшіе почти всею Азіею до ея восточныхъ предѣловъ, усвоили себѣ пышность покоренныхъ народовъ. Чтобы доказать это, достаточно прочитать описанія Марко-Поло. Вотъ какъ этотъ знаменитый путешественникъ описываетъ дворецъ великаго Хана въ Канбалу (Пекинѣ): «И посреди этихъ стѣнъ возвышается дворецъ великаго Государя, который построенъ такимъ образомъ, какъ я вамъ разскажу. Онъ такъ обширенъ, что никогда ничего подобнаго не увидишь. Онъ только въ одинъ этажъ, но полъ комнатъ возвышается надъ землею на десять локтей. Стѣны комнатъ и залъ, всѣ покрыты золотомъ, серебромъ и украшены изображеніями драконовъ, лошадей, птицъ и другихъ животныхъ. Главная зала такъ велика и длинна, что можетъ вмѣстить въ себѣ до шести тысячъ человѣкъ. Во дворцѣ столько комнатъ, что это удивительно видѣть. Онъ такъ великъ и хорошо выстроенъ, что въ мірѣ нѣтъ человѣка, который могъ бы сдѣлать что либо чудеснѣе. Наружная крыша его раскрашена красной, голубой, желтой и зеленой красками и такъ хорошо и тщательно покрыта лакомъ, что издали кажется блестящею какъ хрусталь, окружая дворецъ какъ бы сіяніемъ. И знайте, что эта кровля такъ крѣпка и такъ прочно сдѣлана, что она существуетъ уже много лѣтъ.... См. Recucil, de voyages et mémoires publiés par la sociéte de géographie, t. i. Paris, 1824. (voyages de Marco Polo).

скіе Ханы пользовались, какъ мы уже видѣли, услугами русскихъ художниковъ, которые должны были примѣнять и передавать формы искусства, усвоенныя ихъ владыками: они жили возлѣ нихъ, въ глубинѣ Азіи, и эти владыки не считали дурнымъ уводить въ азіятскія степи, только по одной своей фантазіи, цѣлыя населенія, которыя они или просто отсылали назадъ, или отдавали за выкупъ. Эти плѣнники, возвращаясь на родину, не могли не приносить съ собою по крайней мѣрѣ воспоминаній о своемъ долгомъ пребываніи въ плѣну и такимъ образомъ въ промышленность и искусство проникали новые элементы.

Великій князь Александръ Невскій счелъ нужнымъ отправиться, въ 1247 году, по приглашенію Батыя, въ Орду, чтобы добиться отъ Татаръ нѣкотораго облегченія въ ихъ постоянныхъ требованіяхъ.

Батый, который былъ только чѣмъ-то въ родѣ намѣстника великаго Хана, сообщилъ Великому Князю Александру и брату его Андрею, когда они были въ станѣ Монголовъ, что этого прибытія недостаточно и что они должны отправляться къ самому великому Хану, въ Татарію. Волей или неволей, оба эти князя вынуждены были предпринять путешествіе, которое продолжалось около двухъ лѣтъ.

Этотъ одинъ фактъ могъ бы показать какими насильственными путями были установлены отношенія между Татарами и Русскими.

Великій Князь Александръ, который былъ благоразумнымъ и мудрымъ государемъ, посылалъ въ эти трудныя времена часть денегъ, бывшихъ въ

его распоряженіи, въ Орду для выкупа Русскихъ, похищенныхъ Татарами, которые, разумѣется, безсовѣстно пользовались всякимъ случаемъ для увода плѣнныхъ. Изъ этого они извлекали двойную выгоду: они заставляли ихъ работать и добывали деньги при ихъ возвращеніи.

Татарское владычество въ Россіи отличается характеромъ, на который стоитъ указать.

Побѣдители не занимали всей страны, а довольствовались пограничными областями.

Въ городахъ, подчиненныхъ непосредственно ихъ владычеству, они держали уполномоченныхъ, которые должны были собирать подати. Если населеніе, раздраженное жестокостью и постояннымъ требованіемъ денегъ, обнаруживало намѣреніе взбунтоваться, то Орда, то есть кочевой станъ, расположенный на границахъ, въ хорошихъ и хорошо оберегаемыхъ мѣстностяхъ, снималъ палатки и непокорный городъ или область бывала внезапно захвачена, разграблена и выжжена, а здоровые жители уведены въ неволю.

Впрочемъ, незанятыя части Россіи управлялись по своему усмотрѣнію; онѣ удержали своихъ князей, воевали съ сосѣдями, когда находили это нужнымъ, но только должны были платить дань.

Этотъ исключительно воинственный духъ Татаръ, вѣчно стоявшихъ станомъ и всегда готовыхъ къ расправѣ, и ихъ хищность были очевидно ненавистны характеру Славянъ; поэтому на все, что напоминало побѣдителей, они смотрѣли очень дурно, и этому только чувству слѣдуетъ приписать, по

всему вѣроятію, разбросанность и безсвязность элементовъ индо-татарскаго искусства въ Россіи.

Но во всякомъ случаѣ мы не должны ими пренебрегать, и вотъ почему:

Мы уже говорили, что при своемъ происхожденіи, славянскіе строительные пріемы, равно какъ и скандинавскіе, опредѣлились главнымъ образомъ употребленіемъ дерева. И хотя, вслѣдствіе византійскаго вліянія, церковныя постройки, покрайней мѣрѣ самыя богатыя, были сооружаемы, начиная съ XI вѣка, изъ камня или кирпича,—но для жилищъ, для зданій гражданскихъ и даже для большей части военныхъ сооруженій по прежнему употреблялось дерево, какъ оно и теперь преимущественно употребляется для постройки русскихъ крестьянскихъ домовъ.

Это индѣйское искусство, какъ мы уже видѣли, происходило главнымъ образомъ отъ деревянныхъ строительныхъ пріемовъ.

Если, впродолженіи монгольскаго владычества, Русскіе заимствовали нѣкоторые элементы искусства у своихъ побѣдителей, то эти элементы подходили во многихъ отношеніяхъ къ тѣмъ, которыми они уже обладали съ незапамятныхъ временъ.

Это отличавшееся излишествами и давно уже пришедшее въ упадокъ индѣйское искусство выдѣлялось однако богатствомъ деталей и изобиліемъ обломовъ и украшеній, которое должно было соблазнить Русскихъ, и вотъ начиная съ XIII вѣка, простые пріемы, обнаруживающіеся въ церкви Покрова Богородицы (таб, VI) и напоминающіе византійскую, персидскую, грузинскую или армян-

скую архитектуру, замѣняются въ русской каменной архитектурѣ болѣе сложными и болѣе чрезмѣрными внѣшними украшеніями. Тогда появляются эти щипцы, встрѣчающіеся на памятникахъ Тибета, отверстія обремененныя обломами, кувшинообразныя колонки съ пузатыми капителями, словомъ детали, которыя нѣсколько совращаютъ русское искусство съ того пути, по которому оно слѣдовало въ XII вѣкѣ, и стремятся сильнѣе привить къ нему индо-монгольскій вкусъ, не уничтожая, впрочемъ, первоначальной византійской основы.

И въ самомъ дѣлѣ, не смотря на гнетъ, подъ которымъ Русскіе жили въ продолженіи долгаго татарскаго владычества, они не прекращали своихъ сношеній съ Константинополемъ до самаго паденія Восточной имперіи. Орда была слишкомъ далека отъ мысли мѣшать русской торговлѣ и на оборотъ, она ей покровительствовала. Татары были одарены слишкомъ разумнымъ хищническимъ духомъ, чтобы препятствовать развитію богатства народа, изъ котораго они извлекали столько выгодъ. Не смотря на свои несчастія, въ XIII, XIV и XV вѣкѣ, Россія была богата. Она могла отказаться отъ кожаныхъ денегъ, употреблявшихся, какъ ассигнаціи до нашествія Батыя, которыхъ Татары не хотѣли принимать въ уплату дани. Нужны были золото и серебро для уплаты повелителямъ и они были добыты посредствомъ промышленности и торговли.

Въ теченіи вѣковъ монгольскаго владычества Россія была страною, обладавшею въ Европѣ наибольшимъ количествомъ драгоцѣнныхъ металловъ, и деньги, которыя она отдавала своимъ властите-

лямъ, ей быстро возвращались изъ Азіи, въ обмѣнъ ея произведеній.

Столь долгое соприкосновеніе съ Ордами не имѣло впрочемъ замѣтнаго вліянія на нравы и обычаи русскаго народа, привязаннаго къ православію, къ почвѣ, къ своей культурѣ и проникнутаго горячею любовью къ странѣ. Кочевники-Тата́ры остались ненавистными русскому народу до послѣдняго дня, хотя они и оказывали, до распространенія магометанства, большое уваженіе русскому бѣлому и черному духовенству,—потому что при его посредствѣ они легче добивались того, что имъ нужно было прежде всего: народныхъ денегъ. Сами бояре русскихъ городовъ успѣли скопить значительныя богатства во время долгаго татарскаго владычества.

Обязанные собирать подати, они оставляли часть ихъ для себя и такимъ образомъ покупали земли, основывали громадныя помѣстья и строили дворцы, села, монастыри и церкви.

Это время угнетенія не было, стало быть, причиною замедленія въ развитіи искусства въ Россіи. Но только школы искусства, не имѣя уже болѣе столь тѣснаго соприкосновенія съ Византіей, поставленныя самыми событіями въ необходимость обращаться къ своимъ мѣстнымъ преданіямъ, или къ азіятскимъ вліяніямъ, которыя передавались имъ Татарами или доставлялись чрезъ торговлю съ Азіей, школы эти, говоримъ мы, усвоили себѣ элементы индо-татарскіе, смѣшавъ ихъ съ тѣми, которые были ими прежде пріобрѣтены.

Мы уже показывали (чер. 27) орнаментъ русской рукописи XIV вѣка, чрезвычайно близкій къ нѣко-

торымъ виньеткамъ западныхъ рукописей XII столѣтія.

Востокъ, и Востокъ индѣйскій, есть источникъ изъ котораго проистекаетъ орнаментація этого рода. Какимъ образомъ западные художники могли получить въ XII вѣкѣ образцы этой орнаментаціи? Это могло произойти только вслѣдствіе ихъ столь частаго соприкосновенія съ Востокомъ въ эту эпоху, а никакъ не черезъ посредство Византіи, потому что въ византійской орнаментаціи ничто не напоминаетъ подобныхъ измышленій. Неоспоримо, что въ Россіи, въ XIV вѣкѣ, т. е. тогда, когда Татары еще господствовали, въ рукописяхъ появляются эти странные орнаменты, составленные изъ сплетеній и животныхъ и отличающіеся по своей раскраскѣ совсѣмъ не византійскимъ сочетаніемъ цвѣтовъ.

Вотъ одна изъ подобныхъ заставокъ (таб. IX) [1]. Нечего и доказывать, что эта орнаментація принадлежитъ несравненно болѣе Индіи, нежели Византіи.

Что же касается письма священныхъ событій и изображенія святыхъ, то въ этомъ случаѣ византійская школа продолжала полновластно царить у русскихъ художниковъ и подобная живопись должна была весьма часто выходить изъ греческихъ рукъ.

Азіятское вліяніе повидимому нисколько не отразилось на живописи фигуръ, потому что въ XIV вѣкѣ, когда вся орнаментація прини-

[1]) Минея XIV вѣка, собраніе Погодина, С.-Петербургъ, Императорская публичная библіотека. (См. *Исторію русскаго орнамента*. Таб. XLIX).



Viollet-le-Duc del.
Lefèvre lith.

ORNEMENTATION D'UN MANUSCRIT RUSSE

маетъ очень замѣтный восточный характеръ, независимый отъ Византіи, на однихъ и тѣхъ же памятникахъ и на однихъ и тѣхъ же предметахъ, рядомъ съ этой орнаментаціей изображенія человѣческихъ фигуръ сохраняютъ свой древне-византійскій стиль, или приближаются къ западному стилю того времени. Это явленіе очень легко прослѣдить на одномъ весьма достопримѣчательномъ памятникѣ, царскихъ дверяхъ XIV вѣка изъ церкви Св. Исидора въ Ростовѣ, Ярославской губерніи.

Двери эти, общій видъ которыхъ показанъ на черт. 38, ни въ какомъ случаѣ не византійскія, но очень близко подходятъ къ персидскимъ и индѣйскимъ формамъ.

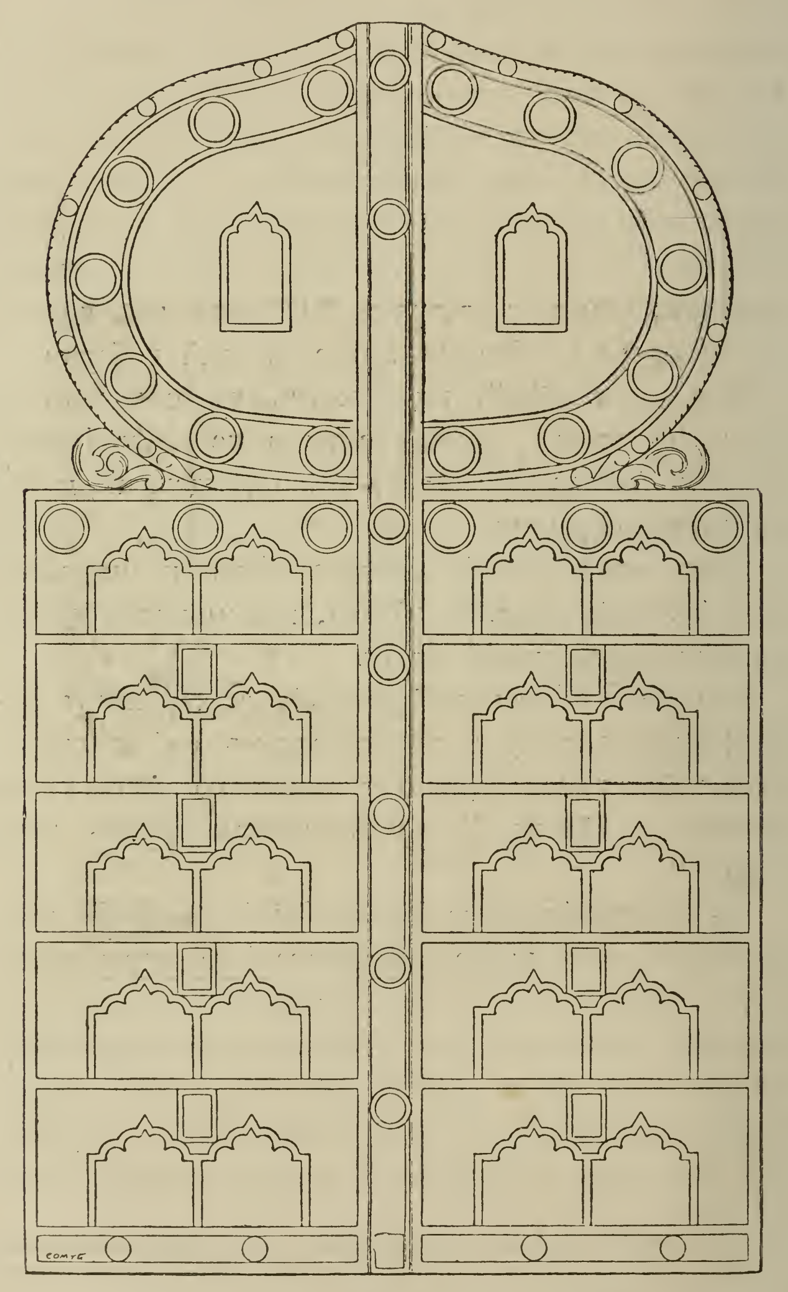
Какъ орнаментація общаго, такъ и очертанія клеймъ, вмѣщающихъ образа, напоминаютъ собою рѣзныя произведенія Индіи.

Что же касается изображеній, то характеръ человѣческихъ фигуръ представляетъ собою странную смѣсь византійскаго и западнаго стиля того времени. Таблица X представляетъ деталь этой двери [1]).

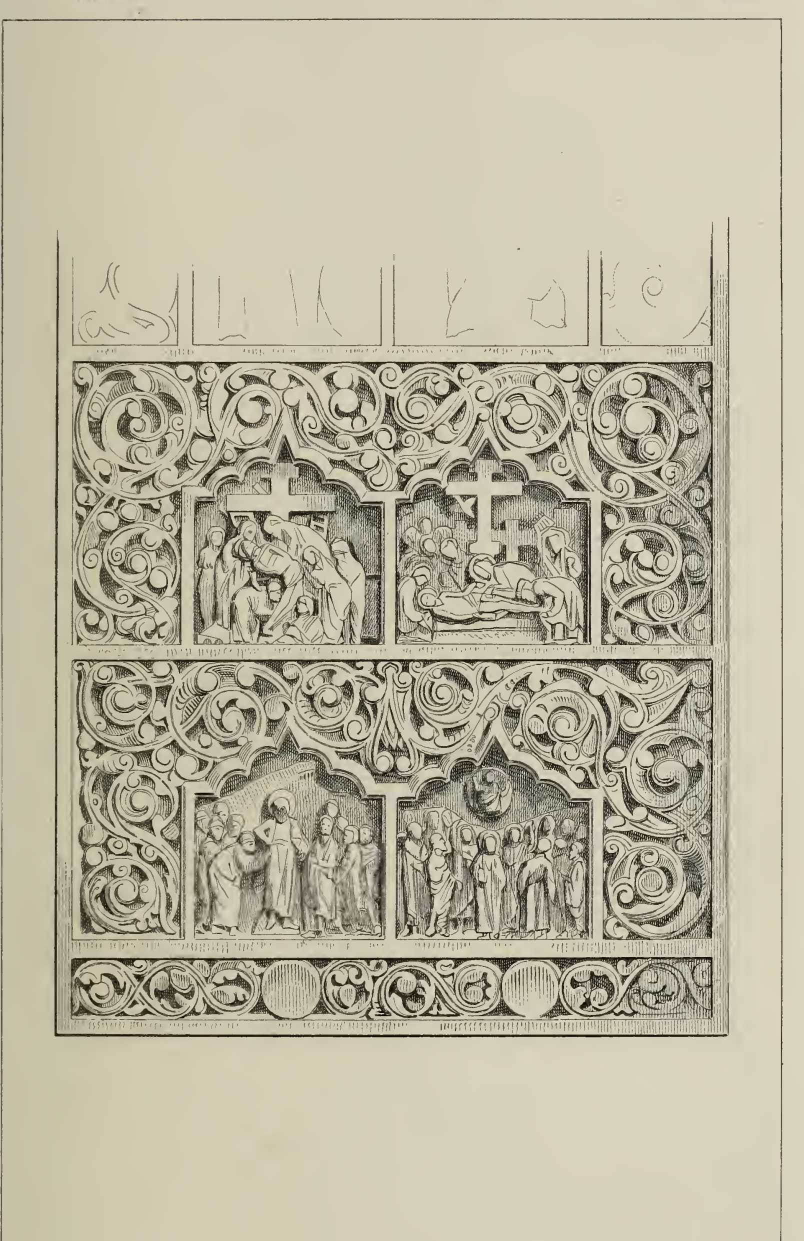
Въ сочиненіи этого произведенія замѣтно преобладаніе восточнаго, индѣйскаго и персидскаго вкуса, который требуетъ, чтобы орнаментація заполняла всѣ поля и не оставляла не покрытыхъ частей въ фонахъ. Тоже самое стремленіе встрѣчается въ арабскомъ стилѣ; можно сказать вообще, что въ этомъ заключаются преобладающія черты

[1]) Въ четырехъ клеймахъ нижней части лѣвой створы изображены: Снятіе со креста, Положеніе во гробъ, Явленіе Іисуса Христа апостоламъ и Вознесеніе.

архитектуры восточнаго происхожденія, то есть,



Черт. 38.



Viollet-le-Duc del H. Sellier sc

EGLISE DE SAINT-ISIDORE, A ROSTOV.

Detail de la Porte.

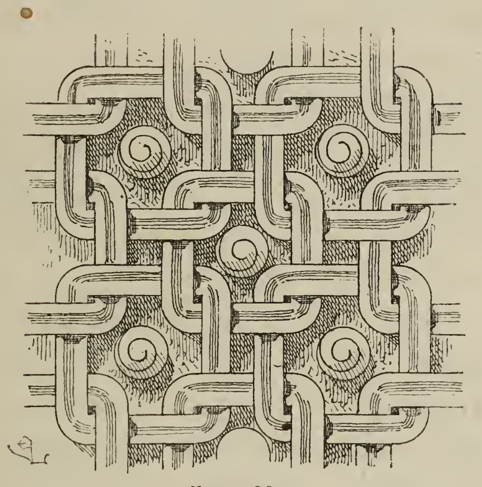
ЦЕРКОВЬ СВЯТАГО ИСИДОРА ВЪ РОСТОВѢ.

Часть царской двери.

A. MOREL et Cie Editeurs. Imp. Lemercier et Cie Paris

совершенно гладкія поверхности безъ всякихъ украшеній, а затѣмъ горизонтальныя тяги, филенки, наличники и столярная отдѣлка деревомъ, въ высшей степени обильно и богато украшенныя мелкою и весьма нѣжною орнаментаціею.

Орнаментъ (черт. 39), заимствованный съ одной половинки царскихъ дверей церкви Св. Исидора въ Ростовѣ, точно также, по своему сочиненію,



Черт. 39.

чисто индѣйскій и встрѣчается также не рѣдко на самыхъ древнихъ памятникахъ Китая.

Эти черты повидимому съ большею стойкостью выражаются въ русской архитектурѣ съ XIII вѣка, въ то время когда индѣйское вліяніе также начинаетъ обнаруживаться.

Надо обратить вниманіе на форму клеймъ, покрытіе которыхъ образовано дугами круга и прямолинейной остроугольной вершиной; потому что, начиная съ этой эпохи, очертанія эти весьма часто

употребляются на русскихъ зданіяхъ для вѣнчающихъ частей отверстій. Все это вовсе не византійское и не персидское, а чисто индѣйское, кашмирское; это воспоминаніе о тѣхъ выступахъ, которые столь часто появляются на зданіяхъ сѣверной Индіи и даже Бенареса и которые встрѣчаются въ самомъ Китаѣ.

Тоже можно сказать и о тѣхъ прорѣзныхъ орнаментахъ, которые мы видимъ на нѣкоторыхъ зданіяхъ Индіи, а именно на зданіяхъ Цейлона, Камбоджи, а также королевства Сіамскаго и Китая, и которые мы снова находимъ въ русскихъ украшеніяхъ, доказательстомъ чему можетъ служить деревянный крестъ (черт. 40), который, кажется, относится къ XV столѣтію или, можетъ быть, къ болѣе поздней эпохѣ [1]). Окружающій его орнаментъ безспорно индѣйскій и принадлежитъ крайнему Востоку. Во всякомъ случаѣ нельзя навѣрное приписывать эту прорѣзную орнаментацію монгольскому вліянію XIV вѣка, потому что подобную же орнаментацію представляетъ другой крестъ, кипарисный, изъ цѣльнаго куска дерева, который служитъ напрестольнымъ крестомъ въ Суздальскомъ соборѣ, Владимірской губерніи, и который, какъ полагаютъ относится къ 990 году [2]). Однако же, несмотря на древній характеръ орнаментовъ и фигуръ этого креста, трудно, какъ намъ кажется, допустить, чтобы онъ относился къ столь древней эпохѣ и былъ сдѣланъ греческими художниками.

[1]) Московская Оружейная Палата (Древности Государства Россійскаго, изданныя по Высочайшему повелѣнію).

[2]) Онъ считается перенесеннымъ съ Аѳонской горы Ѳеодоромъ.

Но каковъ бы ни былъ этотъ послѣдній предметъ, прорѣзные орнаменты, окружающіе крестъ (черт. 40), который имѣетъ обычную форму, очевидно внушены индо-татарскими украшеніями, если только



Черт. 40.

не прямо скопированы съ этихъ украшеній, которыя не надо смѣшивать съ персидской орнаментаціей, хотя элементы украшеній персидскаго искусства, встрѣчаются въ странахъ, гдѣ татарское владычество было

нѣкогда утверждено. Въ Самаркандѣ, гдѣ находится гробница Тамерлана, мавзолей святаго Куссамъ-Ибни-Абасса имѣетъ изразцы положительно персидскаго стиля; но эти украшенія относятся къ XVIII столѣтію, а потому не могутъ быть разсматриваемы какъ произведеніе Туркменцевъ, или Татаръ. Намъ не извѣстно, существуютъ ли въ Самаркандѣ памятники эпохи его величія, то есть XIII столѣтія, когда этотъ городъ, вмѣщалъ въ себѣ 150,000 жителей, (теперь онъ едва имѣетъ 10,000), и мы можемъ только предложить русскимъ археологамъ не заниматься развалинами, относящимися ко временамъ персидско-зендской династіи, которыя не могутъ представить ничего инаго, кромѣ подражанія персидскому искусству послѣдней эпохи, образцы котораго такъ многочисленны въ самой Персіи. Итакъ, изразцы гробницъ Куссамъ-Ибни-Абасса, шаха Арапа и эмира Абу-Тенги, находящіяся у насъ передъ глазами, принадлежатъ персидскому искусству XVIII вѣка и не представляютъ никакихъ слѣдовъ мѣстнаго характера, который можно бы надѣяться открыть въ памятникахъ, относящихся къ эпохѣ татаро-монгольскаго владычества. Начиная съ Аббаса Великаго, то есть съ начала XVII столѣтія и Надиръ-Шаха, умершаго въ 1747 году, подчинившихъ почти весь Туркестанъ владычеству Персовъ, персидскій языкъ и персидское искусство были введены въ этой части центральной Азіи. Народы ея исповѣдуютъ исламъ и принадлежатъ, какъ Турки и Арабы, къ сектѣ суннитовъ и ненавидятъ шіитовъ (персидскую секту) на равнѣ съ невѣр-

ными. А потому, не смотря на всѣ усилія Надиръ-Шаха, Туркестанъ, сохраняя языкъ своихъ побѣдителей, свергнулъ ихъ иго и снова принялся за междоусобныя войны, въ продолженіи нѣсколькихъ столѣтій опустошавшія эту страну, конецъ которымъ былъ положенъ только пришествіемъ Русскихъ. Этого довольно, для того чтобы сказать, что эта страна не имѣетъ собственнаго искусства.

Россія соединила, стало быть, въ себѣ въ XV вѣкѣ всѣ элементы, при помощи которыхъ должно было возникнуть ея народное искусство.

Сдѣлаемъ обзоръ этихъ источниковъ.

Мы находимъ уже у Скиѳовъ довольно развитые элементы искусства, чуждые греческому искусству и обязанные своимъ происхожденіемъ восточнымъ преданіямъ. Находясь въ постоянныхъ сношеніяхъ съ народами южной Россіи, Византія вводитъ у нихъ свое искусство; а на сѣверѣ чувствуется нѣкоторое слабое вліяніе, сперва финское, а потомъ скандинавское.

Отъ Персіи Россія получаетъ также направленіе искусства, вслѣдствіе своихъ торговыхъ сношеній съ этою страною черезъ Грузію и Арменію. Въ XIII вѣкѣ Татаро-Монголы водворяютъ свое господство въ Россіи, пользуются услугами ея художниковъ и ремесленниковъ и приводятъ ее въ непосредственное соприкосновеніе со столь могущественнымъ Востокомъ среднихъ вѣковъ, блиставшимъ своими произведеніями по всѣмъ отраслямъ искусства.

Представленная самой себѣ въ XV вѣкѣ, Россія

создастъ изъ этихъ разнородныхъ источниковъ свое собственное искусство.

Но это различіе источниковъ скорѣе кажущее, чѣмъ дѣйствительное. Стоитъ лишь прослѣдить примѣры, приведенные выше, чтобы признать, что эти скиѳскіе орнаменты (табл. II и черт. 15, 16, 24, 25) проникнуты рѣзкимъ восточнымъ характеромъ, который равнымъ образомъ проявляется нѣсколько сотъ лѣтъ спустя послѣ татарскаго нашествія [1]).

Среди всѣхъ этихъ произведеній искусства одного и того же происхожденія, византійскій стиль имѣлъ на Россію преобладающее вліяніе. Но можно было уже замѣтить, что и самъ византійскій стиль сложился изъ весьма разнородныхъ элементовъ, между которыми стоитъ на первомъ планѣ искусство восточно-азіатское, и что изъ этого византійскаго искусства Россія стремится усвоить себѣ преимущественно его азіатскую сторону.

Такъ что русское искусство можно разсматривать какъ смѣсь элементовъ, заимствованныхъ на Востокѣ, почти за полнымъ исключеніемъ всѣхъ прочихъ.

Впрочемъ, разсматривая ходъ всякаго искусства, скоро приходится убѣдиться, что источники, которыми оно питается, весьма не многочисленны.

Если дѣло идетъ объ архитектурѣ, то здѣсь на лицо имѣются только два основныхъ начала: начало деревянныхъ строительныхъ пріемовъ и начало смѣшанныхъ строительныхъ пріемовъ, изъ котораго истекаютъ пещеры, землебитныя соору-

[1]) См. послѣдніе чертежи, приложенные къ нашему тексту.

женія и каменная кладка. Что же касается пріемовъ построекъ изъ тесанаго камня, то они происходятъ или отъ деревянныхъ строительныхъ пріемовъ, или отъ смѣшанныхъ строительныхъ пріемовъ (пещеры, сооруженія изъ разныхъ матеріаловъ): или же отъ тѣхъ и другихъ, какъ это напр. встрѣчается въ искусствѣ египетскомъ.

Украшенія, которыя прилагаются къ зданіямъ, мебели, утвари и даже тканямъ состоятъ точно также, какъ мы уже говорили, изъ двухъ элементовъ: геометрическихъ фигуръ и подражаній произведеніямъ природы, то есть, царству растительному и животному.

Какъ только человѣкъ сумѣлъ сдѣлать первое рѣжущее орудіе, онъ тотчасъ же употребилъ его для изображенія нѣкоторыхъ линейныхъ сочетаній, или для воспроизведенія того, что было у него передъ глазами. Доказательствомъ этому служатъ находимые въ осадочныхъ слояхъ куски костей, на которыхъ остріемъ кремня начерчены линіи и изображенія разныхъ животныхъ: лошадей, мамонтовъ, буйволовъ и сѣверныхъ оленей; а также листья папортника и проч.

Понятно, что эти снимки съ произведеній природы прежде всего очень наивны, просты и обозначаютъ только главныя черты предмета, которыя бросаются въ глаза и оставляютъ сильное впечатлѣніе.

Но кажется, что древнѣйшія цивилизаціи, достигшія нѣкоторой степени совершенства въ подражаніяхъ, на этомъ и остановились и не желали доводить это подражаніе до совершенно точнаго и подробнаго воспроизведенія образцовъ.

Если, напримѣръ, нужно было изобразить животное, то, какъ это легко замѣтить на древнѣйшихъ памятникахъ Египта, художникъ довольствовался только воспроизведеніемъ общихъ его очертаній, характера, преобладающаго стиля и осанки, не простирая подражанія до безусловной вѣрности въ подробностяхъ.

Тоже можно сказать о воспроизведеніи царства растительнаго: оно скорѣе своеобразно передано, нежели въ точности повторено.

Такимъ образомъ устанавливаются образцы, освященные преданіемъ и утвержденные религіею.

Достигнувъ этой ступени, искусство дѣлается іератическимъ: воспрещается видоизмѣнять его различныя выраженія, и становится обязательнымъ обращаться не къ природѣ, а къ его освященнымъ формамъ.

Чтобы изобразить льва, художникъ станетъ снимать его не съ натуры, а съ образца, освященнаго его предшественниками. Итакъ будетъ со всякимъ воспроизведеніемъ. Но какъ бы ни былъ строгъ іератизмъ въ искусствѣ, онъ не можетъ измѣнить условій присущихъ всему человѣческому роду.

Всякое воспроизведеніе есть уже ослабленіе.

Такимъ образомъ самыя древнія произведенія египетскаго искусства, вмѣстѣ съ тѣмъ и самыя лучшія, потому что эти воспроизведенія созданы подъ непосредственнымъ изученіемъ природы.

Чудный характеръ ихъ и смѣлый пошибъ представляютъ собою слѣдствія того же самаго изученія. Эти первобытные художники думали, что они съ точностью снимаютъ съ натуры, и дѣйст-

вительно они тщательно снимали съ нея, но со взглядомъ, привыкшимъ схватывать основныя линіи и главный характеръ и не останавливаться на безконечныхъ подробностяхъ, которыя мы замѣчаемъ вслѣдствіе продолжительнаго анализа и совершившихся успѣховъ въ наукѣ.

Очевидно, египетскіе художники, знакомые при первыхъ Птоломеяхъ съ произведеніями Греціи, поступали совсѣмъ не искренне, когда они продолжали воспроизводить образцы, принятые при прежнихъ династіяхъ: они вносили архаизмъ.... Могли ли они поступать иначе? Въ этомъ заключается вопросъ.

Повидимому, есть человѣческія племена, назначеніе которыхъ, въ отношеніи искусства, состоитъ въ томъ, чтобы безпрерывно, до конца временъ, приклепывать однообразныя звенья одной и той же цѣпи: другіе же наоборотъ — постоянно обновляютъ свои произведенія, оставляя между ними лишь едва замѣтную связь. Мы не станемъ, конечно, спорить о томъ вопросѣ, какія изъ этихъ отраслей человѣчества ближе къ достиженію совершенства: потому что мы полагаемъ, что всѣ, по мѣрѣ своихъ способностей, содѣйствуютъ образованію одного цѣлаго. И дѣйствительно, когда они начинаютъ насиловать свою природу, они съ ужасающею быстротою приходятъ въ старческій упадокъ. Если западной Европѣ удается ввести въ Китаѣ свои пріемы въ искусствѣ и то развитіе, которое она сумѣла придать его выраженіямъ, и ея тонкости во всемъ, что касается живописи и пониманія воздушной перспективы, эффекта и вѣрнаго взгляда

на освѣщеніе, то эта участь постигнетъ китайское искусство и его чудесныя своеобразныя воспроизведенія природы.

Теперь уже сильно испорченное вслѣдствіе своего сближенія съ Европою, оно погибло безвозвратно.

Тоже самое происходитъ и въ Индіи. Искусство ея исчезаетъ при соприкосновеніи съ европейской цивилизаціей, не смотря на суровый іератизмъ Индусовъ и невмѣшательство Англичанъ во все, что касается религіи, нравовъ и обычаевъ страны.

Но какъ ничто не вѣчно въ этомъ мірѣ, то и самый безусловный іератизмъ не можетъ остановить всякое преобразованіе или искаженіе освященныхъ образцовъ. Очевидно, что памятники Индіи, которые впрочемъ не восходятъ къ очень глубокой древности, представляютъ собою произведенія временъ сильнаго упадка; но такъ какъ индѣйское искусство есть искусство іератическое, то въ произведеніяхъ его не трудно открыть первоначальные источники и образцы, передаваемые изъ рода въ родъ съ такимъ постоянствомъ, что можно бы, безъ особенныхъ усилій, возстановить первобытное искусство. Но, какъ показываютъ нѣсколько приведенныхъ выше примѣровъ, индѣйское искусство происходитъ существеннымъ образомъ отъ деревянныхъ строительныхъ пріемовъ; и все, что отъ нихъ удаляется, происходитъ отъ относительно новаго вліянія магометанства и Персіи.

Что же касается орнаментаціи, то она заимствована изъ сочетаній существующихъ на предметахъ разнаго производства: рогожахъ, тканяхъ и

аграмантахъ, а также въ царствѣ растительномъ и животномъ. Вполнѣ условные пріемы въ изображеніи этихъ двухъ послѣднихъ элементовъ украшеній обнаруживаютъ весьма древнее іератическое искусство, которое, какъ и въ Египтѣ, приняло опредѣленные образцы для воспроизведенія предметовъ природы. Но въ Индіи и преимущественно въ Китаѣ, рядомъ съ этимъ, такъ сказать, освященнымъ искусствомъ, встрѣчается въ подражаніяхъ царству растительному и животному столь вѣрное и столь истинное пониманіе природы, что невольно приходится признать у художниковъ, независимо отъ ихъ подчиненія преданіямъ и принятымъ образцамъ, тонкое, постоянное и вполнѣ личное ея изученіе; свойство, которое лишь весьма слабо проявляется въ Египтѣ, гдѣ іератическое искусство царитъ, повидимому, безусловнымъ владыкою до послѣдняго времени.

Въ Византіи, Греки, при своихъ сношеніяхъ съ цивилизаціями Востока, не только что не противодѣйствовали стремленіямъ къ іератизму, но совершенно ему подчинились и изъ этого произошло странное явленіе: введеніе христіанства, вмѣсто того, чтобы сдѣлать свободнымъ искусство въ Восточной имперіи, наоборотъ возымѣло притязаніе подчинить его извѣстнымъ формуламъ и освященнымъ образцамъ. До такой степени справедливо, что принятіе той или другой религіи не измѣняетъ въ народѣ его племенныхъ стремленій и весьма слабо вліяетъ на проявленіе его нравовъ и на его искусство.

Случилось даже, что въ Византіи завѣтное отвра-

щеніе Семитовъ къ изображенію живыхъ существъ, въ особенности же божества въ образѣ человѣческомъ, дважды пыталось исключить изъ произведеній искусства всякій образъ, заимствованный изъ царства животнаго... Греко-византійское искусство тѣмъ не менѣе остановилось въ своей исключительности и ограничилось установленіемъ неизмѣняемыхъ и освященныхъ образцовъ для изображеній Божества и святыхъ. Аѳонская школа живописи сохранила подлинники подобнаго рода до нашего времени.

Но за то съ этой школой случилось тоже самое, что и съ великими школами Египта.

Первые образцы суть самые чистые и самые замѣчательные, съ точки зрѣнія искусства, и всякое воспроизведеніе представляетъ собою шагъ на пути къ упадку.

Сохранили ли преданія своей колыбели безчисленные народы, вышедшіе съ Востока и принадлежавшіе большею частью къ арійской расѣ, которые не переставали устремляться на Европу, и безпрестанно возобновляемый потокъ которыхъ кончилъ тѣмъ, что поглотилъ Римскую имперію, и продолжали-ли они имѣть сношенія со странами, изъ которыхъ они вышли? Всегда ли неоспоримо азіятское происхожденіе въ оставленныхъ ими предметахъ искусства?

Русскіе, лучше всякаго другаго народа, продолжали хранить эти преданія и, такъ сказать, подновляли ихъ всякій разъ, какъ новый потокъ проносился черезъ ихъ землю; потому что всѣ завоеватели или народы, искавшіе мѣста на западѣ отъ

Каспійскаго моря, или съ Сѣверо-или Юго-востока, съ Урала или Тавра. И кѣмъ бы они ни являлись, врагами или поселенцами, они всегда приносили съ собой что-нибудь изъ Азіи, этой великой праматери цивилизаціи.

Такимъ образомъ Россія, воспитанная въ школѣ византійскаго искусства и обладавшая съ глубокой древности собственными преданіями азіятскаго искусства, должна была имѣть возможность безпрерывно возобновлять ихъ изъ ихъ же источника.

Это русское искусство не пришло слѣдовательно роковымъ образомъ въ упадокъ подобно византійскому. Оно не жило только самимъ собой, но пользовалось всякимъ наносомъ, направлявшимся изъ Азіи въ Европу, и своими частыми сношеніями съ крайнимъ Востокомъ. Такимъ образомъ, когда въ XV вѣкѣ Восточная имперія распадалась, оставляя лишь слабый и лишенный стиля слѣдъ послѣднихъ выраженій своего искусства, Россія, наоборотъ, возводила зданія и производила вещи высокаго достоинства съ точки зрѣнія искусства.

Западъ внесъ лишь слабую долю въ эти произведенія; но, впрочемъ, этого добавленія было достаточно, чтобы русское искусство могло отличаться отъ искусства Востока нѣкоторой свободой въ сочиненіи и разнообразіемъ въ исполненіи, дѣлавшими изъ него самобытное и много обѣщавшее явленіе, развитіе котораго могло бы быть удивительнымъ, если бы естественный порядокъ вещей не былъ нарушенъ тою страстью, съ которою высшее русское общество набросилось на ху-

дожественныя произведенія Италіи, Германіи и Франціи.

Такъ какъ намъ ужъ извѣстны источники русскаго искусства, то мы должны теперь разсмотрѣть его въ моментъ его развитія и указать на тѣ многочисленныя средства, которыми оно располагало.

ГЛАВА ВТОРАЯ.

СОСТАВНЫЕ ЭЛЕМЕНТЫ РУССКАГО ИСКУССТВА.

Чтобы понять характеръ русскаго искусства, надо уяснить себѣ состояніе народонаселенія Россіи.

Русское искусство было искусствомъ преимущественно религіознымъ; оно развивалось и распространялось вмѣстѣ съ религіознымъ чувствомъ. Но религіозное чувство въ Россіи было, и остается, еще и теперь, тѣсно связаннымъ съ любовью къ странѣ и почвѣ. Патріотизмъ и вѣра сливались во едино въ представленіи древне-русскаго человѣка.

Это стремленіе, слить одно въ два чувства, совершенно различныя для западныхъ народовъ, должно было имѣть значительное вліяніе на выраженія искусства.

Народонаселеніе обширной русской территоріи было относительно разсѣяно на большомъ пространствѣ. Долгое время взаимныя сношенія, вслѣдствіе значительныхъ разстояній, были рѣдки; боль-

шіе города, весьма удаленные другъ отъ друга, имѣли притязаніе на самостоятельность и свято сохраняли преданія, которыя, какъ имъ казалось, поддерживали ее. Измѣнить что либо въ принятыхъ обычаяхъ, въ памятникахъ города или въ обликѣ вещей, которые были издавна передъ глазами, значило разрушить символъ, уничтожить воспоминанія о славномъ прошломъ, на которыя каждый городъ старался опереться. Такіе города, какъ Кіевъ, Новгородъ, Владиміръ, Ростовъ и Москва, крѣпко держались своихъ древнихъ памятниковъ, разныхъ вещей и древнихъ иконъ, которые въ нихъ заключались. Вся роскошь искусства сосредоточилась въ религіозныхъ зданіяхъ и монастыряхъ, и если время разрушало эти памятники, то, при возстановленіи ихъ, старались сохранить первоначальный видъ.

Когда монахи уходили чрезъ лѣса и болота, покрывавшіе эти обширныя страны, проповѣдывать свѣтъ христіанства въ средѣ сельскаго населенія, долго еще остававшагося въ дикомъ состояніи, они приносили съ собой въ эти новые центры основы искусства, неизбѣжно оставшіяся неизмѣнными.

Нужно было дѣйствовать на зрѣніе этого населенія и поэтому иконописаніе довольно рано распространилось въ Россіи. Оно было чтеніемъ текста, предлагаемымъ этимъ грубымъ умамъ: а чтобы чтеніе это было всегда понятнымъ, не слѣдовало ничего измѣнять въ начертаніи образовъ.

Такимъ образомъ архаизмъ воцарился въ живописи. Спаситель, Богоматерь, Апостолы, Пророки и Святые должны были изображаться всякій по

своему, извѣстнымъ образомъ, для того, чтобы каждое изъ этихъ святыхъ лицъ, могло быть узнаваемо и почитаемо, сообразно его достоинству. Иконописаніе стало письмомъ, и значитъ, оно должно было пріобрѣсти опредѣленность письма. Этимъ объясняется почему въ Россіи, разъ принятая византійская иконографія, осталась неизмѣнной тогда какъ другія отрасли искусства претерпѣвали въ своихъ формахъ значительныя видоизмѣненія.

Нѣтъ ничего удивительнаго, если народы, тѣсно и плотно населяющіе западную Европу и издавна освоившіеся съ общностью взглядовъ, происходящей отъ ихъ правильнаго образа правленія, измѣняютъ ежедневно языкъ искусствъ. Частыя и легкія сношенія содѣйствуютъ постоянно взаимному пониманію.

Но не то бываетъ, когда населеніе разсѣяно на большомъ пространствѣ и когда состояніе гражданственности въ городахъ значительно отличается отъ относительно первобытнаго состоянія деревень. Тогда единство взглядовъ можетъ установиться лишь при томъ условіи, чтобы ничто не измѣнялось въ языкѣ искусства, въ особенности въ томъ, что касается религіи. А такъ какъ религія въ Россіи, въ теченіи многихъ столѣтій, была однимъ только средствомъ единенія, то надо было, чтобы ея выраженіе, ея видимые знаки не претерпѣвали никакихъ измѣненій.

Неизмѣнность типовъ русской иконографіи, заимствованной изъ Византіи, имѣла слѣдовательно, законную причину существованія и теперь, вѣ-

роятно, еще не настало время видоизмѣнять ея типы, потому что русскій крестьянинъ, для того, чтобы *прочесть* образъ, какъ выражались Римляне, долженъ увидать его такимъ, какимъ видѣли его предки.

Корсунскій образъ [1]) имѣетъ слѣдовательно, для русскаго значеніе, оцѣнить которое, вполнѣ по его достоинству, весьма трудно для жителей Запада.

Образъ для русскаго человѣка,—это связь, соединяющая народъ, это нѣчто равносильное знамени, это языкъ понятный каждому, который дѣлаетъ то, что всѣ могутъ понять другъ друга и сойтись на одной общей мысли. Иконы находятся повсюду въ Россіи: во дворцахъ и въ хижинахъ, въ гостинницѣ и въ палаткѣ солдата. На чужбинѣ онѣ напоминаютъ родину и, еще разъ повторяемъ,—служатъ символомъ патріотизма, а потому также не могутъ быть измѣняемы, какъ нельзя измѣнять гербъ.

Разсматривая русскіе образа, поражаешься аскетическимъ характеромъ, придаваемымъ фигурамъ. Объясненіе этого явленія весьма просто. Первые христіанскіе византійскіе проповѣдники, которые стремились обратить въ христіанство дикіе народы, должны были бороться съ сильнымъ стремленіемъ этихъ народовъ къ исключительно животному удовлетворенію матеріальныхъ потребностей. Имъ нужно было побѣдить плоть и ея наиболѣе грубыя стремленія.

Поэтому изображеніе личностей, предлагаемыхъ за образцы святости, нравственнаго превосходства

[1]) Корсунскій (херсонскій) т. е. вышедшій изъ колыбели православной вѣры въ Россіи.

и мудрости, должно было исключать всякую идею чувственности и приближаться, сколь возможно, къ высшему человѣческому типу, чуждому страстей и стремленій дикаго человѣка.

Святые стали изображаться съ той поры существами, не имѣющими вовсе свойствъ человѣка, который живетъ матеріальною жизнью. Это аскеты, лишенные тѣхъ признаковъ, которые составляли, для древняго Грека напр., красоту, то есть здоровья, происходящаго отъ полнаго физическаго развитія.

Мы не произносимъ здѣсь, разумѣется, никакого сужденія объ этихъ различныхъ выраженіяхъ искусства, но мы приводимъ только причины, которыя побудили освятить одно изъ этихъ выраженій, предназначенное для того, чтобы вліять на дикую и преданную грубымъ стремленіямъ толпу. Такъ какъ искусство было однимъ изъ средствъ нравственно подѣйствовать на эту толпу и довести ее до представленія формы, которую принимаетъ святость и добродѣтель, то фигуры иконъ являются суровыми, строгими, худыми, и даже истощенными, въ длинныхъ одѣяніяхъ, совершенно скрывающихъ ихъ наготу,—словомъ существами, исключительно преданными духовнымъ созерцаніямъ.

Этимъ причинамъ, гораздо болѣе, нежели особому духу свойственному большей части населенія, составляющаго русскій народъ, слѣдуетъ приписать архаизмъ въ иконописи, потому что Славяне, имѣя также какъ и большая часть европейскихъ народовъ свою колыбель въ Азіи, склонны подобно имъ къ прогрессу и имѣютъ также способность асси-

миляціи, которая составляетъ высшее отличіе арійской расы.

Часто утверждали, что Русскіе—Азіяты, и это мнѣніе, распространенное съ намѣреніемъ, которое намъ нечего здѣсь обсуждать и которое приводило къ заключенію, что будто-бы они не составляютъ части великой европейской семьи, весьма сомнительнаго свойства.

Славяне, составляющіе основу русскаго народа, на столько-же Азіяты, на сколько ими были Пелазги, Греки, Кельты, Германцы, Кимвры и Скандинавы. И если они, съ теченіемъ времени, были въ болѣе частыхъ сношеніяхъ съ Азіей, чѣмъ Кельты, Германцы и Скандинавы, то въ нихъ отъ этого не менѣе арійской крови и они одарены геніемъ свойственнымъ Арійцамъ, то есть способны къ развитію и склонны къ усвоенію всего, что можетъ ихъ подвинуть на пути прогресса.

Но въ этомъ случаѣ, какъ и во многихъ другихъ, касающихся исторіи человѣчества, охотно довольствуются словами, не вникая въ суть дѣла.

Азіяты!.. Это легко сказать. Но Азія велика, и даже и по нынѣ заселена совершенно различными племенами.

Весьма вѣроятно, что въ глубокой древности эти племена были еще многочисленнѣе, потому что многія изъ нихъ могли слиться съ другими или вовсе исчезнуть, что начинаетъ казаться вѣроятнымъ при изслѣдованіи ихъ памятниковъ.

Не вдаваясь въ этнографическія пререканія, которыя завели-бы насъ слишкомъ далеко, мы можемъ замѣтить въ Азіи нѣкоторыя господствующія на-

чала, которыя во всѣ времена царили, и царятъ еще и теперь, въ этихъ громадныхъ странахъ, начала, гораздо болѣе присущія племенамъ, нежели обстоятельствамъ и климату.

Китайцы, или желтое племя, исключительно преданы удовлетворенію своихъ матеріальныхъ потребностей. Китаецъ прежде всего консерваторъ: онъ приходитъ въ ужасъ отъ переворотовъ, и, какъ говоритъ Г. Джонъ Франсисъ Девисъ, исторія этого народа не представляетъ собою никакихъ попытокъ, ни къ соціальнымъ революціямъ, ни къ перемѣнамъ формы правленія, столь часто встрѣчающихся у народовъ бѣлаго племени. Они не воинственны отъ природы и хотя безъ страха встрѣчаютъ смерть, но имъ не знакомы благородные порывы героизма.

Привязанные къ почвѣ, они по преимуществу земледѣльцы и строители городовъ и селеній. Умственное развитіе ихъ никогда не поднимается высоко, хотя и достигаетъ извѣстной степени. Рядомъ съ этими народами, поселившимися съ незапамятныхъ временъ на крайнемъ Востокѣ, мы встрѣчаемъ Татаръ — Монголовъ, воинственныхъ кочевниковъ, движимыхъ неутомимою жаждою завоеваній. Но съ этимъ дикимъ героизмомъ и хищническими инстинктами они соединяютъ въ высшей степени практическій смыслъ и господствуютъ въ продолженіи десяти столѣтій въ Азіи и въ восточной части Европы, управляя этимъ громаднымъ государствомъ, при помощи могучей организаціи и высшаго политическаго разума.

Арійцы, вышедшіе изъ равнинъ Тибета и обширныхъ долинъ сѣвернаго Гималая, проникли въ

центръ Азіи, уже густо населенной желтымъ племенемъ, не иначе какъ въ видѣ господствующихъ кастъ. Но ихъ предпріимчивый духъ требовалъ простора. И вотъ они водворяются въ Мидіи, а потомъ въ Ассиріи, гдѣ óни смѣшиваются съ Семитами и образуютъ громадное Иранское государство, историческая роль котораго имѣла значительное вліяніе на цивилизацію цѣлаго міра.

Мы видимъ затѣмъ, что подвигаясь вдоль береговъ Каспійскаго моря они послѣдовательно занимаютъ Скиѳію, Арменію, Кавказъ, Македонію, Грецію, Италію, Галлію, часть Испаніи, Германію и наконецъ Скандинавію.

Оставивъ въ сторонѣ нѣкоторые народы, или скорѣе смѣсь племенъ, основавшихъ королевства Сіамское, Камбоджу, Бирманію и проч., и неговоря о Финнахъ, мы увидимъ, что если назвать націю азіятскою, то это еще ничего не показываетъ.

Всѣ народы, населяющіе Европу, азіятскаго происхожденія, и если въ ней сохранились еще кое какіе остатки первобытныхъ народовъ, то они или крайне разсѣяны или слились съ пришельцами.

Нѣкоторые изъ этихъ племенъ, вышедшихъ изъ Азіи, этой праматери человѣчества, особенно отличаются охранительнымъ духомъ и нерасположены къ перемѣнамъ.

Достигнувъ нѣкоторой степени цивилизаціи, достаточной для удовлетворенія матеріальныхъ потребностей жизни, которая обезпечиваетъ безопасность и дѣйствуетъ всегда съ видимой правиль-

ностію хорошо заведенной машины, они ничего не желаютъ измѣнять въ существующемъ порядкѣ и скорѣе недовѣрчиво встрѣчаютъ всякое улучшеніе, вмѣсто того, чтобы его усвоить.

Эти племена, подневольныя по преимуществу, не признаютъ другихъ отличій, кромѣ тѣхъ которыя достигаются терпѣливымъ трудомъ [1]) и не признаютъ превосходства крови. Одаренные большою способностію къ промышленному производству, они достигаютъ на практикѣ, удивительнаго умѣнья, потому что каждый, отложивши самолюбіе и мысль о томъ, что его общественное положеніе можетъ улучшиться, устремляетъ всѣ свои способности на тотъ предметъ, который ему надо сдѣлать.

Другія племена, имѣющія повидимому поразительное родственное соотношеніе съ ними, одарены однако совершенно иными наклонностями. Таковы Татары. Непостоянные, мастера пользоваться благами, пріобрѣтаемыми другими, и прибирать ихъ себѣ, не уничтожая ихъ источника, они покорили Китай и не измѣнили, ни его образа правленія, ни обычаевъ. Они заняли всю Азію, и эта страшная сила мало по малу потонула въ средѣ цивилизацій, благами которыхъ она

[1]) „Только и есть одинъ Китай"—говоритъ г. I. Моль (I. Mohl) въ одномъ изъ годовыхъ отчетовъ азіятскому обществу, въ 1846 году,—„гдѣ бѣдный студентъ можетъ предстать на императорскій конкурсъ и выйти оттуда знатной особой. Это блестящая сторона соці„альной организаціи Китайцевъ и ихъ теорія, безспорно, наилучшая. Къ „несчастію, приложеніе ея весьма далеко отъ совершенства. Я не говорю здѣсь объ ошибочныхъ сужденіяхъ и испорченности экзаменато„ровъ, ни даже о продажѣ ученыхъ дипломовъ, къ чему правитель„ство прибѣгаетъ иногда въ минуту финансовыхъ кризисовъ»...

пользовалась. Татары были трутнями міра и ничего послѣ себя не оставили: ихъ удивительная дѣятельность имѣла только единственное слѣдствіе, которое нельзя не признать:—они приводили въ соприкосновеніе народы, едва другъ другу извѣстные, развивая торговлю по всѣмъ направленіямъ въ Азіи для удовлетворенія своихъ потребностей и своего честолюбиваго стремленія обладать всѣми произведеніями земли.

Нѣтъ надобности указывать на отличительныя способности арійскаго племени. Они присущи народамъ, населяющимъ западную Европу, равно какъ и Славянамъ, первымъ изъ арійцевъ, появившимся на западъ отъ Каспійскаго моря.

И потому, когда Русскимъ говорятъ, что они Азіяты,—этотъ эпитетъ не имѣетъ никакого значенія. Положимъ, что въ нихъ есть финская и татарская или туранская кровь, въ чемъ впрочемъ нѣтъ никакаго сомнѣнія. Но какой-же изъ народовъ Европы не сложился изъ разныхъ племенъ?

Еще менѣе сомнѣній въ томъ, что славянская или азіятско-арійская кровь преобладаетъ въ Русскомъ, точно такъ какъ она преобладаетъ и въ Германцахъ, Грекахъ, Англичанахъ, Норманахъ и въ Шведахъ.

Однако, какъ мы уже сказали въ началѣ предыдущей главы, способности арійцевъ къ искусствамъ замѣтно измѣняются при смѣшеніи ихъ съ другими племенами и даже способности эти развиваются лишь въ соприкосновеніи съ ними. Предоставленные самимъ себѣ, Арійцы вовсе не художники. Ручныя работы имъ противны, и если

они поэты по преимуществу, то это потому, что поэзія рождается вслѣдствіе одной работы мысли и вдохновенія разума и не нуждается для своего выраженія въ матеріальномъ трудѣ.

Но когда къ живости воображенія Арійцевъ, къ легкости ихъ пониманія и способности къ выводамъ, къ высотѣ ихъ замысла и тонкости наблюденій присоединяется покорность и ловкость рукъ, тогда выраженія искусства становятся обильными и прекрасными.

Таковъ былъ Эллинъ. Его соприкасаніе съ Малой Азіей, съ Тиренцами, съ Финикіянами—Семитами, создало проявленіе искусства, которое будетъ служить для человѣчества предметомъ вѣчнаго удивленія.

Что-же касается Славянъ, то они были всегда въ соприкосновеніи съ желтыми, племенами, которыя занимали сѣверъ нынѣшней Россіи и берега Каспійскаго моря. Чтобы утвердиться на берегахъ Чернаго моря, они должны были проходить туранскія поселенія. Они обнаружили слѣдовательно съ давнихъ поръ, какъ мы уже видѣли изъ нѣкоторыхъ примѣровъ, заимствованныхъ изъ скиѳскихъ могилъ, вкусъ свойственный индусскимъ племенамъ. Но у Славянъ арійскій элементъ былъ настолько могуществененъ, что между ними и Греками установилось нѣчто въ родѣ братства, проявившагося съ древнихъ временъ [1]), которое сильно развилось послѣ принятія христіанства.

Византія стремилась сдѣлать искусство непод-

[1]) См. въ скиѳскихъ могилахъ перемѣшанныя греческія и туземныя вещи. (Таб. II, III и чер. 15).

вижнымъ скорѣе по причинамъ религіознымъ и политическимъ, чѣмъ по природнымъ склонностямъ своихъ народовъ. Мы только что указывали на причины, которыя заставили русскихъ принять для своей иконографіи византійскій іератизмъ, точно также какъ принимаютъ языкъ. Но рядомъ съ этимъ религіознымъ и цивилизующимъ двигателемъ, духъ свойственный Славянамъ, также какъ и всѣмъ народамъ, происшедшимъ отъ арійскаго корня, долженъ былъ побуждать ихъ идти впередъ и пролагать себѣ путь. Константинополь принадлежалъ мусульманамъ, и не былъ уже той великой школой, изъ которой могло черпать русское православіе. Славянскій геній не имѣлъ болѣе поддержки. Онъ долженъ былъ и могъ идти одинъ, вѣрными шагами. И онъ дѣйствительно шелъ такимъ образомъ, но всего только около одного столѣтія, послѣ чего онъ заблудился въ подражаніяхъ, совершенно чуждыхъ его собственной природѣ, которыя могли только задушить его.

Впрочемъ народамъ Запада нечего укорять Русскихъ за то, что они сбились съ своей дороги; не сдѣлали-ли они того же самаго? Развѣ ихъ безразсудное поклоненіе созданіямъ, оставленнымъ греческою и римскою древностію, не заставило ихъ потерять путь, предначертанный имъ ихъ геніемъ.

Все это показываетъ, что искуссво есть весьма сложное произведеніе различныхъ элементовъ, среди которыхъ господствуютъ способности свойственныя каждому племени. Было-бы настолько же смѣшно осуждать Китайца, зодчество котораго основано на употребленіи битой глины и бамбу-

ка, за то, что онъ не выстроилъ Пантеона, на сколько было-бы безумно упрекать Эллина, строившаго изъ камня и мрамора, за то что онъ не воздвигъ пагоды, на подобіе буддійскихъ сооруженій Пекина.

Полагать, что красота въ искусствѣ заключается въ одной только опредѣленной формѣ, значитъ отрицать разнообразіе происходящее, если это напримѣръ касается архитектуры, отъ нравовъ, потребностей, матеріаловъ, способовъ ихъ употребленія и климата. Природа, великая наставница во всѣхъ отношеніяхъ, учитъ насъ, что красота не исключаетъ разнообразія, и что одно изъ главныхъ условій, присущихъ красотѣ, заключается въ полномъ согласіи внѣшней формы съ условіями жизни существа, если это касается животнаго или растенія, и съ условіями устойчивости и прочности, если это касается вещества.

Когда народъ доходитъ до того, что онъ соединяетъ всѣ матеріалы, которые предоставляетъ въ его распоряженіе его собственная опытность или опытность его предшественниковъ и сосѣдей; что онъ воздвигаетъ зданія, соотвѣтствующія вполнѣ его потребностямъ и свойствамъ матеріаловъ страны; что онъ выдѣлываетъ ткани и производитъ предметы, которые не только удовлетворяютъ его привычкамъ, но даже услаждаютъ его вкусъ; что онъ пишетъ и вырѣзываетъ иконы, понятныя всякому, и что онъ изъ этого всего создаетъ гармоническое цѣлое,—тогда, говоримъ мы, этотъ народъ обладаетъ своимъ собственнымъ искусствомъ и Россія, безспорно, соединяла въ себѣ

всѣ эти условія въ XV вѣкѣ. Сооруженія, живопись, ткани и вещи, которыя она производила, всѣ онѣ отличаются однимъ характеромъ. Эти различныя вѣтви искусства были въ полной гармоніи между собою и носили точный отпечатокъ той, особенной цивилизаціи, средней между міромъ азіятскимъ и міромъ западнымъ, роль которой должна была и, по всей вѣроятности, будетъ заключаться въ установленіи связи между этими двумя мірами.

И такъ не было никакой причины покидать это искусство; наоборотъ—ихъ было много, чтобы его сохранять и развивать согласно народному генію, сумѣвшему составить его изъ столь многихъ и столь различныхъ элементовъ.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ.

РУССКОЕ ИСКУССТВО ВЪ ЕГО ВЫСШЕМЪ РАЗВИТІИ.

Подъ именемъ *русскаго искусства* мы подразумѣвали всѣ искусства, бывшія въ ходу въ той части материка, которая извѣстна теперь подъ названіемъ *Европейской Россіи.* Но очень понятно, что эта обширная территорія, въ продолженіи всѣхъ среднихъ вѣковъ, распадалась на отдѣльныя части въ отношеніи политическомъ и этнографическомъ. Объединеніе членовъ великой русской семьи произошло лишь слишкомъ поздно и этому отсутствію единства слѣдуетъ приписать успѣхи хищниковъ и завоевателей, бороздившихъ эти страны въ теченіи столькихъ вѣковъ.

Владычество Монголовъ, набѣги Ливонцевъ, Литвы и Поляковъ отчуждили Россію отъ Европы; но въ эти самыя времена притѣсненій и борьбы развилась внутренняя жизнь русскаго общества и всѣ элементы искусства, о которыхъ мы говорили, получили возможность слиться въ одно цѣлое.

Послѣ продолжительныхъ войнъ Москва завла-

дѣла княжествами, которыя въ XIV вѣкѣ составляли восточную Россію; княжество Тверское, Нижегородское, Суздальское и Рязанское должны были подчиниться главенству Москвы. Ядро государства было создано и сопротивленіе Татарамъ возбуждено. Въ продолженіи трехъ столѣтій (XIV, XV и XVI) единство стремилось упрочиться, подрывая удѣльную систему и самоуправленіе городовъ и придавая всё болѣе и болѣе значенія монархическому правленію.

Съ XV по XVII столѣтіе Россія представляетъ собою двѣ главныя части: Русь Литовскую и Русь Московскую, раздѣленныя Днѣпромъ; и даже въ началѣ XVII столѣтія, когда правый берегъ этой рѣки былъ польскимъ, Малороссы, населявшіе Украйну, не переставали возмущаться противъ своихъ повелителей.

Съ каждымъ днемъ московское владычество распространялось все болѣе и болѣе на западъ, сѣверъ, и востокъ, а потомъ и на югъ, какъ изъ средоточія, въ которое сливаются большія потоки, съ настойчивостью и послѣдовательностью, достаточно показывающими, какъ глубоко, хотя и поздно, чувство національнаго единства проникло въ духъ народа. Этой-ли долгой и тяжкой борьбѣ со столь многочисленными сосѣдними народцами, не перестававшими нападать на Россію, обязана была она этой настойчивостью въ достиженіи своей цѣли, — раздвигать и раздвигать ежедневно все далѣе и далѣе свои открытыя границы, допускавшія въ продолженіи столькихъ вѣковъ нашествія и завоеванія, раздвигать ихъ вплоть до

ея естественныхъ предѣловъ... А они—такъ далеки въ этихъ степныхъ краяхъ.

Русское искусство развивалось одновременно съ объединеніемъ. Его элементы, собранные дотолѣ безъ достаточной связи, начали сливаться и стремиться къ подчиненію одной господствующей идеѣ.

Всѣ-ли результаты оказались превосходными? Нѣтъ; не забудемъ, что мы приближаемся къ XVI вѣку, т. е. эпохѣ Возрожденія на Западѣ, и что овладѣвшее умами и лишенное критическаго взгляда пристрастіе къ художественнымъ произведеніямъ, оставленнымъ Римлянами, помимо произведеній Греціи, отразилось и на Россіи и не столько озарило свѣтомъ ея художниковъ, сколько причинило имъ затрудненій.

Но, если дѣло въ томъ, чтобы ознакомиться съ животворными началами искусства, то надо изучать его сперва въ его неполныхъ или видоизмѣненныхъ проявленіяхъ и затѣмъ, въ особенности, въ ихъ послѣдствіяхъ, что мы и попробуемъ сдѣлать.

Русское искусство отождествилось, какъ мы уже говорили, съ православною вѣрою на столько же изъ патріотическаго духа, на сколько и изъ религіознаго чувства. Это явленіе, свойственное впро чемъ всѣмъ цивилизаціямъ при ихъ началѣ, значительно преобладало въ Россіи, потому что народонаселеніе ея, по положенію своему, было совершенно окружено другими народностями, не раздѣлявшими ни его вѣрованій, ни обрядовъ.

Слѣдовательно нужно было придать религіозному памятнику, символу русской народности, блескъ и

великолѣпіе, которые служили бы яркимъ отличіемъ этой народности.

Церковь должна была издали привлекать взоры своею массою, а еще болѣе своимъ особымъ характеромъ: своимъ богатствомъ и поражающими очертаніями вѣнчающихъ частей.

Планъ церкви, усвоенный съ XI вѣка, не измѣнялся въ своихъ главнѣйшихъ частяхъ; но къ центральному куполу, принятому съ самаго начала, были прибавлены еще другіе. Эти купола, возвышавшіеся въ видѣ башенъ, увѣнчивались причудливыми, искусно сработанными металлическими главами луковичной формы, весьма часто позолоченными или раскрашенными, которыя оканчивались многодѣльными крестами, прикрѣпленными цѣпями. На нѣкоторомъ разстояніи зданія эти представляли, слѣдовательно, внѣшній видъ, настолько же отличавшійся отъ древней базилики, на сколько и отъ готическаго собора. Въ нихъ видно было общее византійское, грузинское или армянское расположеніе, но съ рѣзко очерченнымъ азіятскимъ характеромъ. Эти главы, въ видѣ башенъ, представляли собою снаружи ряды кокошниковъ и уширенія куполовъ, которые обличаютъ равнымъ образомъ индѣйское вліяніе.

Кромѣ этихъ металлическихъ главъ, мелко убранныхъ, вызолоченныхъ или росписанныхъ, наружныя стѣны, облицованныя тесанымъ камнемъ, кирпичемъ, изразцами и живописью, представляли взору подобіе блестящей ткани.

Внутри, стѣны, прорѣзанныя рѣдкими окнами, покрытыя живописью, изображающею лики свя-

тыхъ Ветхаго и Новаго Завѣта, иконостасы, украшенные золотыхъ дѣлъ мастерствомъ, образами и драгоцѣнными металлами съ ихъ царскими дверями, высокіе и узкіе купола, точно врѣзывающіеся въ райскій міръ, чрезвычайно идущіе къ таинственности православнаго богослуженія, — всё это было создано для внушенія благочестія, смѣшаннаго съ нѣкотораго рода священнымъ ужасомъ, нравящимся набожнымъ душамъ.

Изъ всѣхъ храмовъ, воздвигнутыхъ Божеству, гдѣ принято греческое богослуженіе, нѣтъ ни однихъ болѣе точно выполняющихъ религіозную задачу, чѣмъ русскія церкви XV и XVI вѣка.

Повидимому, вначалѣ передъ этими церквами не устраивался византійскій нартексъ [1]) и двери отворялись прямо наружу, а такъ какъ большая часть этихъ церквей были небольшихъ размѣровъ, то нужно предполагать, что по большимъ праздникамъ, часть народа стояла снаружи.

Извѣстно, что въ православномъ богослуженіи святыя таинства совершаются за иконостасомъ и скрыты отъ взоровъ вѣрующихъ, что было также и на Западѣ, до раздѣленія церквей на западную и восточную, потому что наши алтари, во Франціи, долгое время сохраняли еще завѣсы, которыя закрывались во время совершенія таинства. Однако, въ позднѣйшее время, передъ дверями русскихъ церквей устроивались крытыя паперти или сѣни, по примѣру церквей армянскихъ и грузинскихъ, большею частію имѣющихъ таковыя.

1) Паперть.

До XVII столѣтія планъ русской церкви измѣняется мало. Онъ представляетъ собою, съ нѣкоторыми видоизмѣненіями, общее расположеніе, показанное на чер. 41; или же, если церковь должна быть обширнѣе, то способъ начертанія боковыхъ частей повторяется, какъ напримѣръ въ Софійскомъ соборѣ въ Кіевѣ, за исключеніемъ пристроекъ, измѣнившихъ его первоначальную форму. Къ единственному куполу, который въ древнѣйшихъ церквахъ [1]) возводился въ *A* (чер. 41), прибавлялись въ точкахъ *B* четыре купола меньшихъ размѣровъ, а иногда кромѣ того въ *C* четыре другихъ, еще болѣе узкихъ и низкихъ.

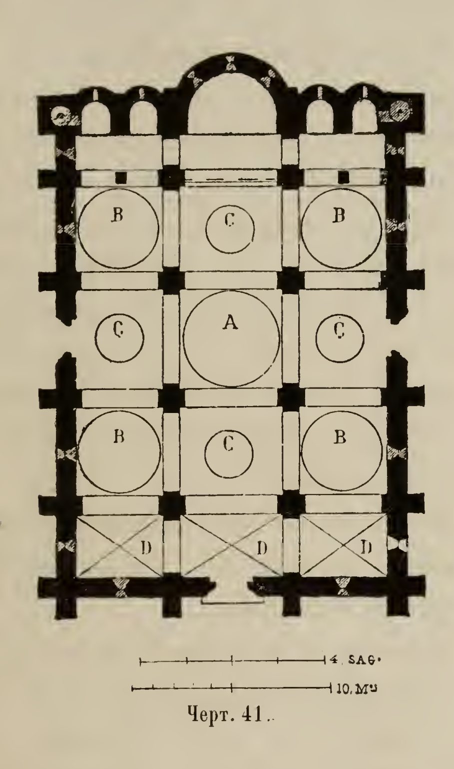
Если мы предположимъ, что барабаны этихъ куполовъ значительно возвышаются надъ уровнемъ крышъ, то поражающее дѣйствіе этихъ вѣнчаній будетъ понятно. Русскіе зодчіе XV и XVI вѣка обладали весьма вѣрнымъ чувствомъ пропорціи въ композиціяхъ, созданныхъ ими на эту тему. Отношенія между этими вѣнчаніями и самымъ зданіемъ вообще хорошо выбраны, а детали, хотя совершенно чуждыя общепринятому классическому стилю, въ масштабѣ съ общимъ, и весьма ловко и съ большимъ практическимъ смысломъ выказываютъ принятый способъ постройки.

Къ несчастію, за послѣдніе два вѣка Россія очень испортила свои памятники подъ предлогомъ ихъ исправленій и согласованія съ западнымъ вкусомъ, подражаніе которому считалось особенно приличнымъ въ высшихъ слояхъ русскаго общества; но тѣмъ не менѣе, обращаясь ко многимъ образ-

[1]) См. таблица VI.

цамъ и къ обломкамъ разсѣяннымъ повсюду, можно возстановить типъ зданія, относящагося къ половинѣ XVI вѣка, эпохѣ истиннаго блеска московскаго искусства.

Посмотримъ же теперь, какъ русскій зодчій, принявъ за основаніе завѣтныя данныя, умѣетъ



Черт. 41.

пользоваться этимъ планомъ (черт. 41) съ точки зрѣнія конструкціи и декоративнаго эффекта.

Полуциркульныя подпружныя арки перекинуты съ одного устоя на другой, а крестовые своды D покрываютъ первый поперечный нефъ; эти подпружныя арки и соотвѣтствующія имъ полуциркульныя тяги выступаютъ обыкновенно наружу, причемъ пяты ихъ, сообразно византійскому

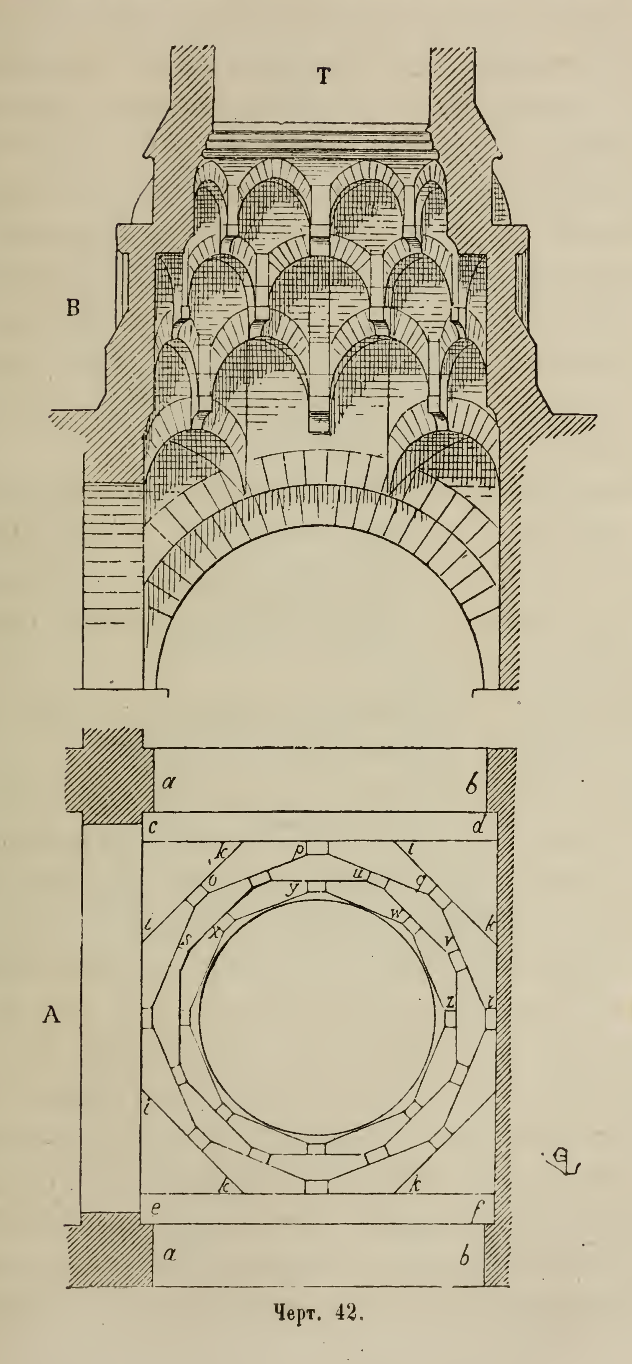
пріему покоятся на лопаткахъ. Если эти лопатки имѣютъ сильный выступъ, то наружныя арки образуютъ круглыя впадины, вмѣщающія въ себѣ живопись, что производитъ громадный живописный эффектъ. Металлическая кровля расположена на внѣшнихъ поверхностяхъ арокъ и на сводахъ. Затѣмъ слѣдуютъ купола: они располагаются на угловыхъ коническихъ сводикахъ, на парусахъ, или если они небольшаго діаметра, какъ напр. въ *C*, то на сочетаніяхъ свѣшивающихся внутрь арокъ.

Пусть, напримѣръ, одинъ изъ этихъ куполовъ *C* вписанъ не въ квадратѣ, а въ параллелограммѣ (см. черт. 42, А). На внѣшней поверхности подпружныхъ арокъ *ab* меньшаго діаметра располагаются еще другія арки *cd*, *ef*, такимъ образомъ, что пространство cdef становится квадратнымъ. Но такъ какъ діаметръ купола гораздо менѣе стороны квадрата, то отъ точекъ *i* къ точкамъ *к* перекидываются діагональныя арочки или угловые коническіе сводики, вслѣдствіе чего получается правильный восьмиугольникъ.

Потомъ съ каждой изъ этихъ арокъ на сосѣднія, съ ключа образующаго выступъ, перекидываются еще арки *op, pq*, *qr* и проч: затѣмъ, перекидывая точно также арки *st, uv, xy, yw wz* и такъ далѣе, строитель мало по малу заполнитъ отверстіе до величины діаметра проектированнаго куполка.

Арки эти будутъ видны снаружи и образуютъ украшеніе на столько-же разумное, насколько и своеобразное. Внутри эти свѣшивающіяся арки произведутъ большой эффектъ и игру свѣта и

тѣни, будучи вмѣстѣ съ тѣмъ удивительно приго-



Черт. 42.

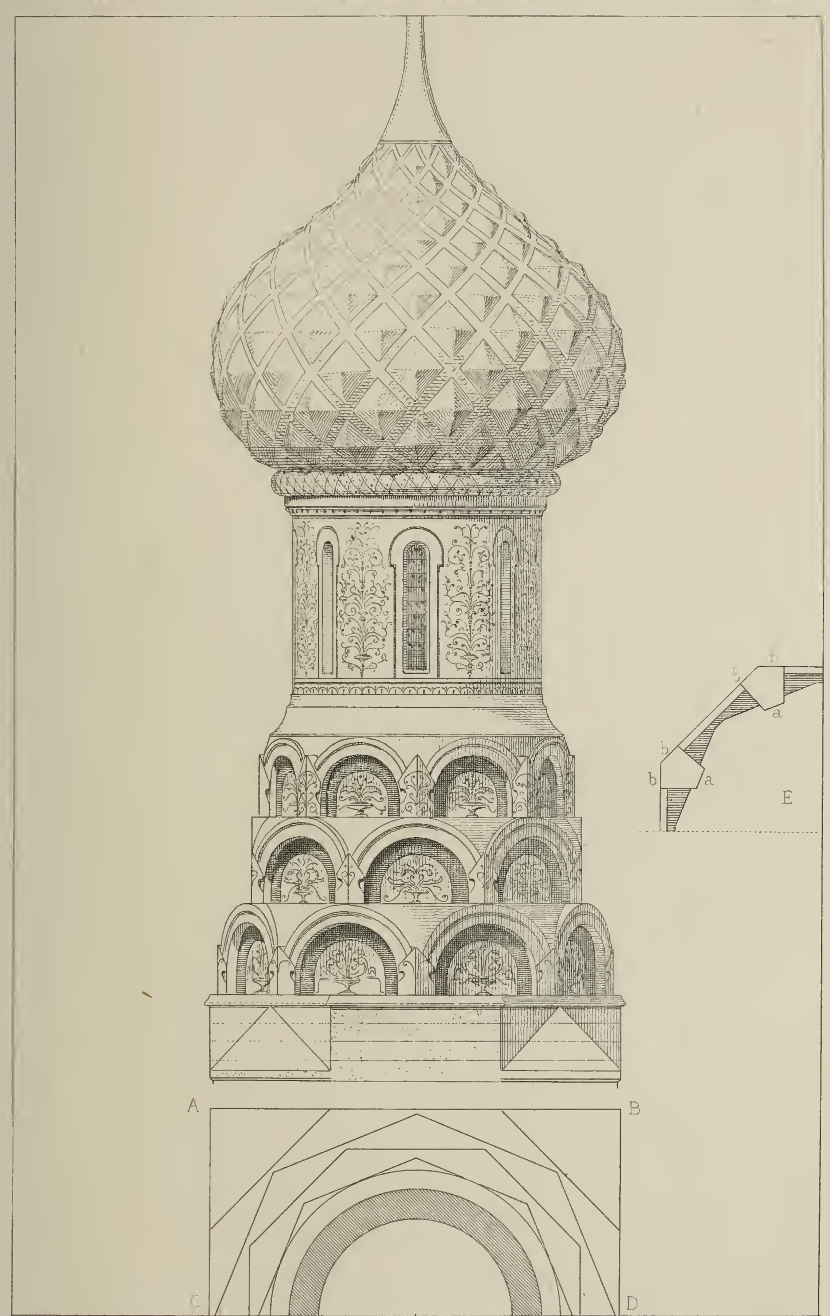
дными для живописи. Разрѣзъ В поясняетъ сочетаніе этихъ арокъ, поставленныхъ одна на другую, и расположеніе на нихъ купольнаго барабана Т.

Хотя конструкція эта напоминаетъ нѣкоторые персидскіе и арабскіе пріемы XIV и XV вѣка, и исходитъ изъ того же начала, но ее слѣдуетъ принимать не за подражаніе этимъ формамъ, но за проявленіе *sui generis* (своего рода), выработанное стремленіемъ русскаго зодчества къ наибольшему возвышенію и утоненію куполовъ, вѣнчающихъ церковныя зданія, для оставленія между ними воздушнаго пространства.

Нужно было увѣнчать эти сильно возвышающіеся надъ уровнемъ крыши барабаны, и эти вѣнчанія должны были имѣть большое значеніе, чтобы производить эффектъ. Вслѣдствіе этого была принята луковичная форма.

Внѣшность этой конструктивной системы лучше всего пояснить чертежемъ.

Пусть A B C D (табл. XI) будетъ основаніе купола выше подпружныхъ арокъ; арки кокошниковъ, только что изображенныя съ внутренней стороны, появляются здѣсь снаружи, потому что онѣ проходятъ сквозь стороны восьмигранника, причемъ пяты ихъ, сливающіяся въ *a* (см. въ E), расходятся въ *b*. Впадины, *вырубленныя* въ этихъ кокошникахъ, суть ничто иное, какъ тонкое заполненіе, и весь грузъ распредѣляется на площадки *a*, *bb*. Эта конструкція слѣдовательно до нельзя легка и удобна для украшенія. Внутри, впадины этихъ малыхъ арокъ украшены мозаикой и живописью, а снаружи изразцами или разноцвѣтною штукатуркою.



Viollet-le-Duc del F. Penel sc

EGLISE DE VASSILI BLAJENNOI, A MOSCOU

Coupole sur arcs encorbellés

ЦЕРКОВЬ ВАСИЛІЯ БЛАЖЕННАГО ВЪ МОСКВѢ

Куполъ на выдающихся аркахъ

Vᵉ A. MOREL et Cⁱᵉ Editeurs Imp. Lemercier et Cⁱᵉ Paris

На этихъ кокошникахъ возвышался пробитый узкими окнами цилиндрическій барабанъ, также украшенный изразцами или раскраской, и наконецъ всё это увѣнчивалось металлической кровлею, настланной по стропиламъ. Иногда эти металлическія кровли отдѣланы ребрами, чешуею, зигзагомъ, какъ напр. въ соборѣ Василія Блаженнаго, воздвигнутомъ въ Москвѣ, въ 1554-мъ году, Іоанномъ Грознымъ, въ память покоренія Казани и Астрахани.

Нѣтъ надобности доказывать, сколько выгоды могли извлекать талантливые художники изъ подобнаго устройства.

И въ самомъ дѣлѣ они не преминули усвоить себѣ всѣ сочетанія, представляемыя имъ этою системою свѣшивающихся арокъ.

Но они неудовольствовались одними луковичными вѣнчаніями. Арменія и Грузія представляли имъ примѣры куполовъ покрытыхъ восьмигранною пирамидою. Оба эти пріема не рѣдко смѣшивались.

Этотъ же самый соборъ Василія Блаженнаго имѣетъ центральную главу, устроенную слѣдующимъ образомъ:

Восьмиугольная башня возвышается надъ сводами, сверхъ кровли. Она принимаетъ на себя ряды кокошниковъ, поддерживающихъ второй восьмиугольный ярусъ, увѣнчанный пирамидой и шейкою съ металлическою вызолоченою луковичною главкою. Башня, какъ и всё зданіе, выстроена изъ кирпича и тесаннаго камня.

Таблица XII даетъ общее понятіе объ этой своеобразной конструкціи. Здѣсь арки кокошниковъ

не расположены, какъ въ предъидущемъ примѣрѣ, въ перемежку, а поставлены одна надъ другой, опираясь пятами на маленькія арочки, перпендикулярныя къ радіусамъ восьмиугольника и перекинутыя съ одного кокошника на другой. Планъ А представляетъ горизонтальную проэкцію кокошниковъ и пирамиды.

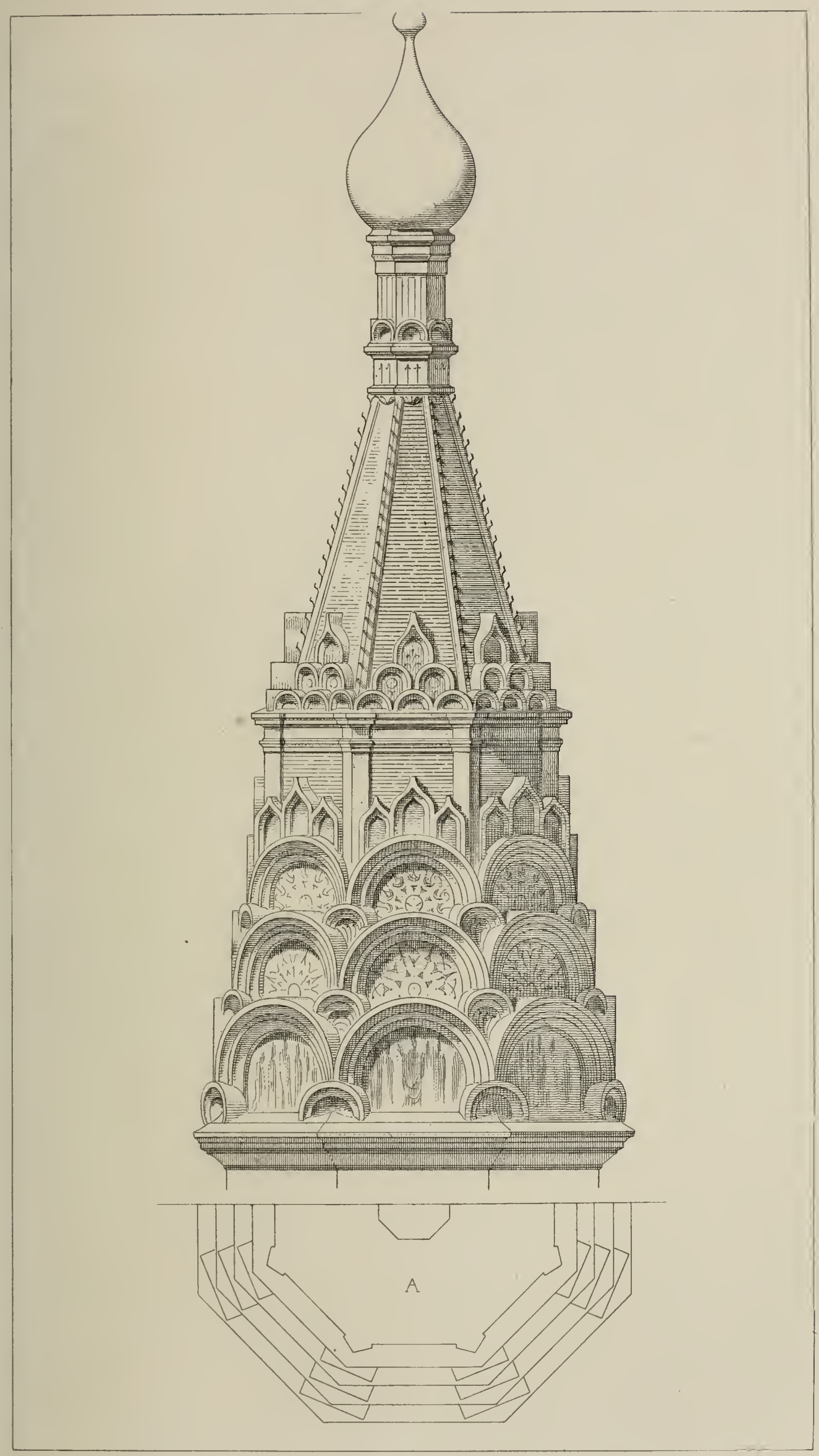
Надо признать въ этой композиціи, равно какъ и въ предъидущей, вѣрное пониманіе пропорціи и силуэтовъ, столь соотвѣтствующихъ вѣнчанію, которое выдѣляется на небѣ.

Эта композиція крайне удобна для внѣшней раскраски.

Тимпаны, прикрытые выступами арокъ, украшаются поливными изразцами, живописью, мозаикою на золотомъ фонѣ, фигурами или орнаментами. Они могутъ быть даже сдѣланы съ отверстіями для освѣщенія внутренности.

Какъ конструкція, она не представляетъ никакой трудности въ исполненіи; она отличается хорошимъ распредѣленіемъ груза и легкостію потому что тимпаны суть, дѣйствительно, ни что иное какъ заполненіе.

Но въ этихъ кокошникахъ, состоящихъ изъ небольшихъ, рядомъ поставленныхъ арочекъ и скрывающихъ основаніе пирамиды, нельзя не признать по крайней мѣрѣ, воспоминанія нѣкоторыхъ деталей индѣйской архитектуры; общее же напоминаетъ ея памятники еще болѣе чѣмъ памятники Персіи, внѣшность которыхъ представляетъ широкія гладкія поверхности, съ рѣдкими выступами или повтореніями конструктивныхъ частей,



Viollet-le-Duc del. F. Penel sc.

EGLISE DE VASSILI BLAJENNOÏ, A MOSCOU.

Tour octogone sur arcs encorbellés.

ЦЕРКОВЬ ВАСИЛІЯ БЛАЖЕННАГО ВЪ МОСКВѢ

Восьмиугольная глава на выдающихся аркахъ

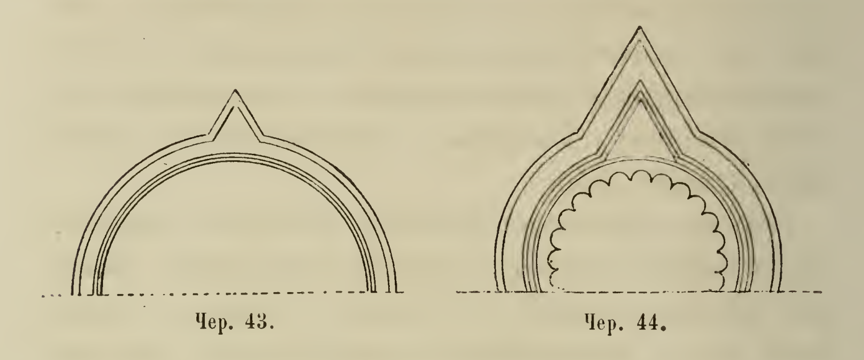
столь многочисленными, напротивъ того, въ индѣйскомъ зодчествѣ.

Основной пріемъ византійской конструкціи не перестаетъ господствовать въ русскихъ религіозныхъ сооруженіяхъ XVI столѣтія; но въ деталяхъ, а въ особенности въ сочиненіи вѣнчающихъ частей, въ употребленіи внѣшней раскраски и этихъ расписанныхъ и раззолоченныхъ луковичныхъ главахъ къ нему, безспорно, примѣшивается вліяніе центральной Азіи.

Такимъ образомъ, большія арочныя очертанія внутреннихъ сводовъ, которыя появляются снаружи русскихъ зданій и которыя имѣютъ сперва, какъ и въ византійской архитектурѣ, полуциркульную форму, начинаютъ съ XVI столѣтія изламываться въ вершинѣ, вслѣдствіе прибавленія острія (черт. 43). Потомъ арка имѣетъ иногда приподнятый центръ, а остріе выступаетъ еще болѣе (чер. 44). Затѣмъ еще это уже только двѣ части арокъ, центры которыхъ лежатъ на сторонахъ равносторонняго треугольника и которыя оканчиваются его вершиною (чер. 45). Наконецъ, исходя изъ того же пріема начертанія, аркамъ придаютъ большее развитіе при томъ-же остріе (чер. 46). Эти послѣднія очертанія образуютъ вѣнчанія или сандрики отверстій и весьма часто встрѣчаются на русскихъ зданіяхъ, начиная съ XVI вѣка.

Въ то же время способъ постройки со свѣшивающимися частями проявляется въ московскомъ зодчествѣ, начиная съ XVI вѣка; между тѣмъ какъ онъ не встрѣчается ни въ византійской, ни въ древне русской архитектурѣ, но за то весьма

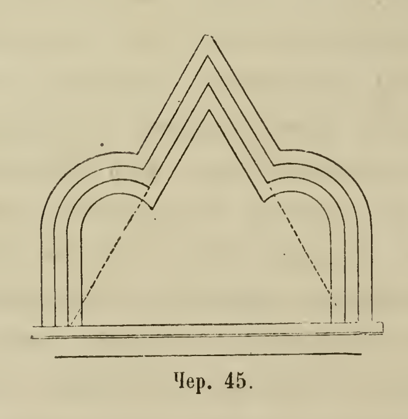
сильно развитъ въ индѣйскомъ зодчествѣ, основа котораго—деревянная конструкція. Соборъ Василія Блаженнаго въ Москвѣ, представляетъ подобный примѣръ основаніемъ одного изъ своихъ куполовъ. Тамъ кокошники опираются на сильный выступъ,



Чер. 43. Чер. 44.

расположенный на подобіе навѣсныхъ бойницъ.

Въ XVII столѣтіи эти кокошники получаютъ иногда весьма важное значеніе, какъ напримѣръ,



Чер. 45.

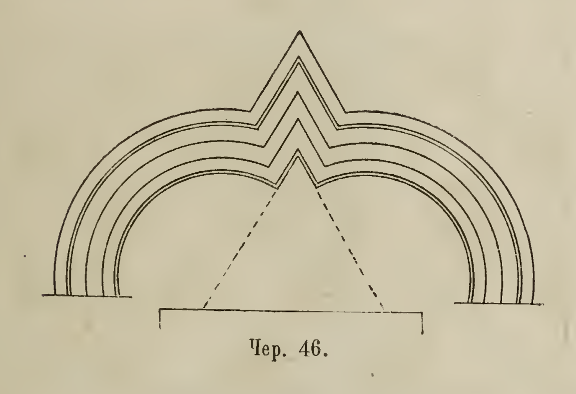
въ церкви Рождества Пресвятыя Богородицы въ Путинкахъ, въ Москвѣ.

Но, не останавливаясь долго на деталяхъ этого зданія, непредставляющихъ ничего замѣчательна-

го, мы должны выяснить систему, принятую для весьма остроумнаго вѣнчанія одного изъ концовъ креста.

Зодчій, очевидно, билъ на эффектъ: онъ хотѣлъ выдѣлить на небѣ поражающій силуетъ. И для полученія этого результата, онъ сумѣлъ избрать весьма раціональный способъ постройки и руководствовался весьма вѣрнымъ пониманіемъ пропорцій.

Нельзя ловче перейти отъ широкаго и мощнаго основанія въ вѣнчающей центральной башенкѣ, указывая вмѣстѣ съ тѣмъ на конструкцію наи-



Чер. 46.

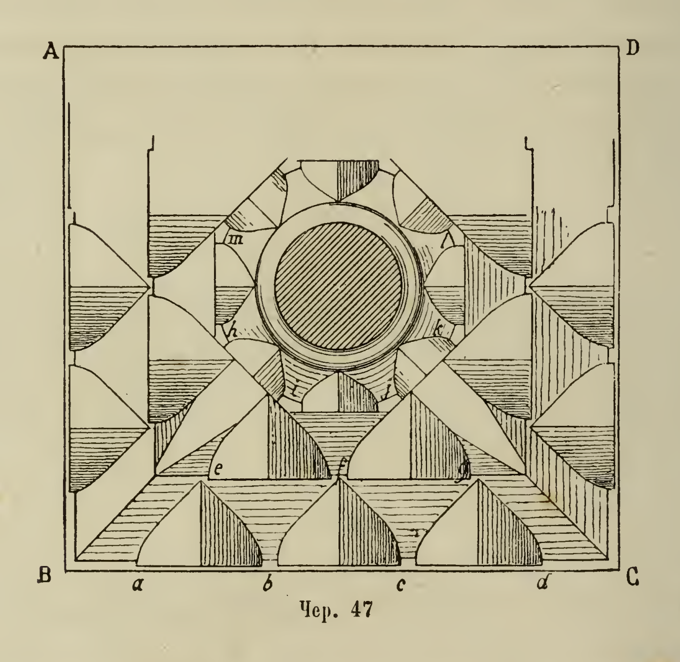
болѣе удобную для того, чтобы поддерживать это вѣнчаніе.

Начертимъ сперва (чер. 47) теоретически горизонтальную проэкцію общаго. Положимъ у насъ будетъ квадратное пространство А В С Д; дѣло въ томъ, чтобы покрыть сводомъ это пространство и увѣнчать этотъ купольный или иной сводъ центральной, сильно приподнятой башенкой, чтобы издали привлекать взоры.

Кокошники ab, bc, cd, внѣшняя поверхность которыхъ врѣзывается въ пирамиду, основаны на

сильно выступающемъ карнизѣ; потомъ надъ ними, и нѣсколько отступя, основаны два кокошника *ef, fg,* врѣзывающіеся во вторую пирамиду. На этомъ основаніи расположенъ восьмиугольный куполъ *h, i, j, k, l, m,* и проч.

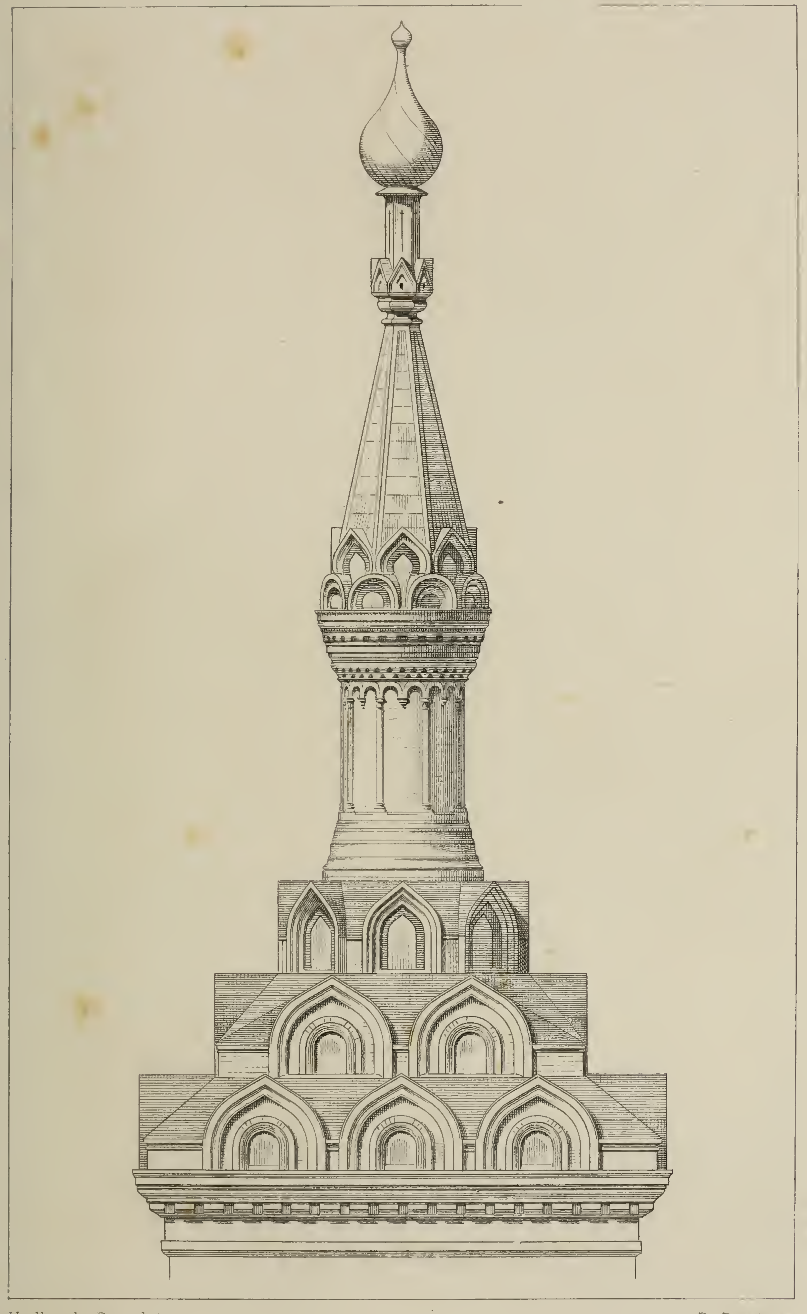
Эта вторая конструкція, обрисованная снаружи кокошниками, поддерживаетъ высокую главку.



Чер. 47

Таблица XIII представляетъ геометральный фасадъ этого вѣнчанія. Поверхность кокошниковъ, равно какъ и усѣченныя пирамиды, съ которыми она пересѣкается, покрыты металлическими листами.

Перспективный видъ этой композиціи поразителенъ, и взоръ весьма легко переносится съ квадратнаго основанія на цилиндрическую главку, увѣнчанную высокою восьмигранною пирамидою.



Viollet-le-Duc del. F. Penel sc.

EGLISE DE LA NATIVITE DE LA SAINTE VIERGE, A POUTINKI (MOSCOU)

Tourelle cylindrique sur base rectangulaire.

ЦЕРКОВЬ РОЖДЕСТВА ПРЕСВЯТЫЯ БОГОРОДИЦЫ,

ВЪ ПУТИНКАХЪ (МОСКВА)

Vᵉ A. MOREL et Cⁱᵉ Editeurs Imp. Lemercier et Cⁱᵉ Paris

Эти постройки сложены обыкновенно, по персидскому и византійскому способу, изъ кирпича или мелкаго оштукатуреннаго матеріала. Постройка изъ мелкаго матеріала, большею частію принятая на Востокѣ, первые примѣры которой встрѣчаются въ Ассиріи, на берегахъ Тигра и Евфрата, упорно держится въ Россіи, несмотря на суровость климата, быстро разрушающаго штукатурку, если только она недостаточно защищена. Правда, годные для постройки камни не очень обыкновенны на обширной русской территоріи, а потому поневолѣ, въ большей части случаевъ, приходится употреблять кирпичъ, такъ какъ глинистая почва встрѣчается въ изобиліи.

Употребленіе штукатурки неминуемо ведетъ къ раскраскѣ и, потому, всѣ эти религіозныя сооруженія—въ эпоху высшаго развитія русскаго искусства — были, чаще всего снаружи или раскрашены, или покрыты поливными изразцами.

Преобладающими цвѣтами являются красный, бѣлый и зеленый; этотъ послѣдній цвѣтъ исключительно предназначается для металлическихъ кровель.

Если въ эту эпоху религіозныя зданія имѣли характеръ рѣзко очерченный, то и военныя сооруженія были неменѣе замѣчательны и сильно отличались отъ тѣхъ, которыя возводились въ тоже время на Западѣ. Значительная доля этой военной архитектуры также принадлежала Азіи. Башни московскаго Кремника, съ ихъ стѣнами, увѣнчанными узкими и выщербленными зубцами, нимало не походили на оборонительныя сооруженія, воздвигавшіяся въ XVI

вѣкѣ въ Германіи и Италіи. Эти башни, относя-

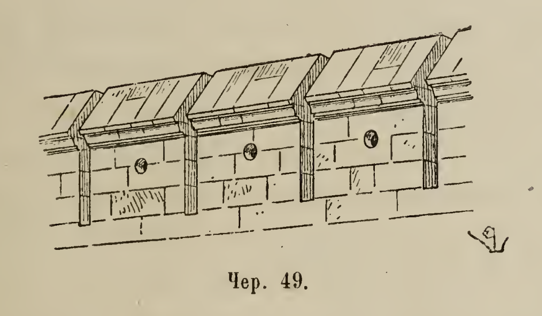


Чер. 48

щіяся къ концу XV столѣтія, были увѣнчаны, нѣсколько позже, вышками, расположенными надъ

крытымъ помѣщеніемъ, которое находится на уровнѣ зубцовъ, выведенныхъ надъ навѣсными бойницами (чер. 48). Эти древне-русскія башни обыкновенно строились, по восточному преданію, на квадратномъ основаніи; узкіе-же и высокіе зубцы относятся также къ военной азіятской архитектурѣ.

Иногда эти зубцы (чер. 49), какъ и на нѣкоторыхъ индѣйскихъ крѣпостяхъ, построенныхъ послѣ введенія пороха, образуютъ непрерывную стѣну съ узкими промежутками и круглыми бойницами для огнестрѣльнаго оружія [1]). Но обиліе



Чер. 49.

лѣса почти на всей русской территоріи давало возможность строить сплошь всѣ крѣпостныя ограды, срубая ихъ изъ бревенъ, которыя образуютъ двѣ лицевыя стѣнки, соединенныя между собою поперечными схватками. Промежутокъ заполнялся землею и служилъ проходомъ для дозора. Квадратныя башни, срубленныя также изъ бревенъ, замыкали по бокамъ эти стѣны.

Эта система военныхъ построекъ, сходная съ употреблявшеюся для большей части частныхъ жилищъ, продержалась по видимому очень долго.

[1]) Ограда Троице-Сергіева монастыря, близь Москвы.

Мы уже видѣли, что въ XIII вѣкѣ Ханы держали при себѣ русскихъ мастеровъ и рабочихъ. Эти рабочіе, обученные въ школѣ Византіи, славились своимъ умѣньемъ обработывать металлы. Послѣ освобожденія отъ татарскаго ига, Москвитяне сильно улучшили производство оружія, чеканныхъ и черневыхъ издѣлій изъ драгоцѣнныхъ металловъ, а также вышивныхъ и всякаго рода издѣлій изъ выдѣланной кожи. Московская отпускная торговля вскорѣ распространилась на Персію, Скандинавію, Венгрію и Польшу. Въ концѣ XV и началѣ XVI столѣтія у кавказскихъ народовъ былъ спросъ на русское оружіе изъ закаленой стали (рубящей желѣзо), равно и на шлемы, кольчуги и проч. И дѣйствительно, московское оружіе этого времени выдѣлывалось изъ превосходнаго металла и весьма искусно украшалось золотою насѣчкой. Оружіе это очень часто, хотя совершенно напрасно, относили къ персидскому или кавказскому производству, потому что оно вышло изъ московскихъ мастерскихъ.

Русская орнаментація — росписная, черневая и рѣзная — стала принимать тогда (начиная съ XV вѣка) весьма замѣчательный характеръ, указывающій на могучую школу искусства, обладавшую своими способами, своими основами и весьма искусными исполнителями.

Припомнимъ, что̀ мы говорили прежде—по поводу заставокъ рукописей XIV столѣтія [1]), въ сочиненіи которыхъ чувствуется индѣйское вліяніе. Между этой орнаментаціей и тою, которая развилась въ XV вѣкѣ, есть значительная разница.

[1]) Таб. IX.

Сперва преобладаютъ рисунки изъ геометрическихъ линій, а потомъ раскраска усложняется сочетаніемъ многихъ тоновъ, нерѣдко весьма гармоничнымъ. То, что мы говоримъ здѣсь, можно себѣ выяснить, разсматривая „Исторію русскаго орнамента съ X по XVI столѣтіе“ [1]) и приложенныя къ ней таблицы (L — LXXVI). Такимъ образомъ можно себѣ дать отчётъ о превращеніи, совершившемся въ школѣ русскаго искусства съ конца татарскаго владычества до наступленія западнаго вліянія. Эта школа, продолжая извлекать пользу изъ доставшихся ей въ такомъ изобиліи азіятскихъ элементовъ, стремится мало по малу возвратиться къ византійскому стилю. Такъ напримѣръ, въ упомянутомъ уже изданіи, образцы, представленные на таблицахъ L—LVII, еще вполнѣ проникнуты азіятскимъ характеромъ, тогда-какъ—на таблицахъ LVIII, LIX и LXIX,—проявляются воспоминанія византійскаго стиля.

Очевидно, что во второй половинѣ XV и первой половинѣ XVI столѣтій, въ Россіи происходила—весьма любопытная для изслѣдователя работа, клонившаяся къ установленію искусства, помощію всѣхъ накопленныхъ вѣками элементовъ, на почвѣ, непрестанно подверженной нашествіямъ съ Востока. Не покидая искусства византійскаго, ко-

[1]) „Исторія русскаго оранамента съ X по XVI столѣтіе по рукописямъ“. Историческій и описательный текстъ, равно и предисловіе, В. Бутовскаго, директора Художественно-промышленнаго музеума въ Москвѣ. 100 таблицъ въ краскахъ, воспроизводящихъ facsimile съ 1332 различныхъ орнаментовъ, съ X по XVI столѣтіе, и 100 таблицъ, въ два тона, отдѣльныхъ мотивовъ въ увеличенномъ видѣ. Парижъ. Книжная торговля В. А. Мореля и К⁰, и Москва. Художественно-промышленный музеумъ.

торое было искусствомъ основнымъ, но которое существовало тогда не болѣе какъ преданіе,—русскіе художники старались, и не безъ успѣха, присоединить къ нему тѣ многочисленные источники, которые доставлялъ имъ Востокъ, столь блестящій въ XIV и XV столѣтіяхъ.

Въ подтвержденіе всего сказаннаго (таб. XIV), прилагаемъ двѣ заставки изъ русскихъ рукописей: одну XV вѣка [1]), а другую XVI [2]), которыя представляютъ въ двухъ крайнихъ образцахъ— измѣненія, внесенныя въ этомъ періодѣ въ стиль орнаментаціи. Возвратъ къ византійскому искусству проявляется въ этомъ послѣднемъ орнаментѣ вмѣстѣ съ болѣе блестящею гармоніей цвѣтовъ и нѣкоторыми деталями, напоминающими индѣйскіе и персидскіе рисунки.

Уже гораздо позднѣе нѣмецкій вкусъ — самымъ прискорбнымъ образомъ — сталъ примѣшиваться къ этой орнаментаціи, замѣчательной единствомъ своего пошиба и гармоніей. Насколько это введеніе нѣмецкаго элемента, чуждаго основнымъ началамъ русскаго искусства, было несвоевременно, можно доказать, разбирая LXX, LXXI, LXXVII, LXXXIII, XCI, XCIV, XCVII и XCVIII таблицы, вышеупомянутаго изданія [3]), и нашу XVI таблицу [4]).

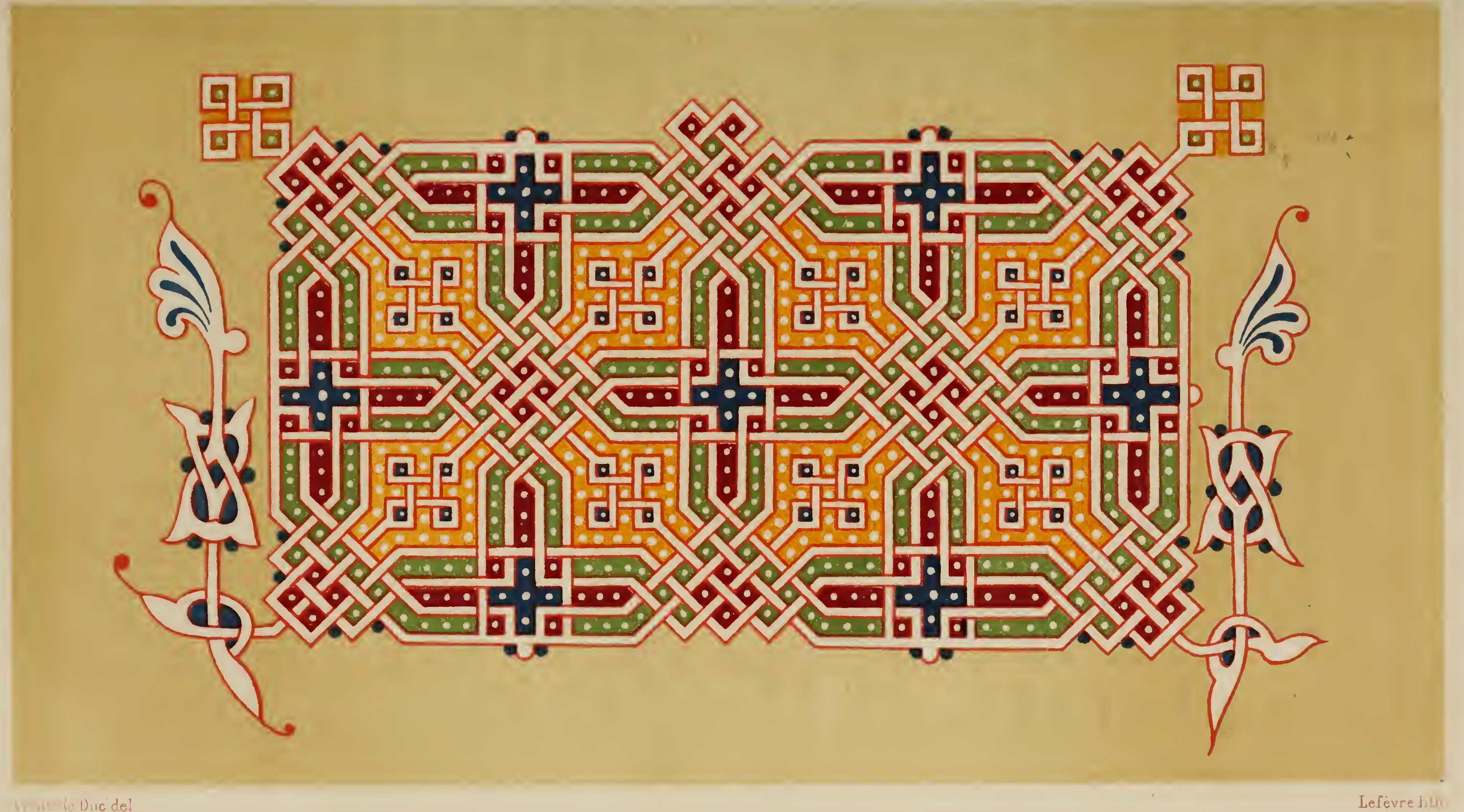
Въ самомъ дѣлѣ, искусства восточныя, или

[1]) „Псалтырь", Библіотека Троице-Сергіевой лавры Московской губерніи.

[2]) „Требникъ XVI столѣтія", тамъ же.

[3]) Исторія русскаго орнамента.

[4]) „Хвалебные гимны XVI стол.". Библіотека Троице-Сергіевой лавры.



le Duc del. Lefèvre lith.

ORNEMENTATION D'UN MANUSCRIT RUSSE

непосредственно порожденныя и навѣянныя Востокомъ, не могутъ выносить введенія чуждаго элемента. Попытки самыхъ замѣчательныхъ художниковъ — достигнуть этого смѣшенія — не имѣли успѣха. Главный недостатокъ, приписываемый византійскому искусству, всегда будетъ заключаться въ томъ, что оно пыталось соединить западное искусство, усвоенное Римомъ, съ искусствами азіятскими. Вскорѣ оно поставлено было въ необходимость оставить римскія преданія, чтобы все болѣе и болѣе склоняться къ персидской и малоазійской школѣ.

Русское искусство, хотя почти совершенно византійское до XIII столѣтія, но обладавшее кромѣ того и восточными источниками, наилучшимъ образомъ соединявшимися со школой греческаго Востока, было поставлено въ эту эпоху въ болѣе непосредственное соприкосновеніе съ центральною Азіей. Все, что оно могло тамъ заимствовать, принадлежало къ тѣмъ же источникамъ, которые доставили ему первыя понятія объ искусствѣ. Тоже самое произошло, когда развились сношенія Россіи съ Персіей. Всё, что тогда пріобрѣтало Московское искусство, придавало ему только новыя силы и укрѣпляло его основу—соотвѣтственно его первобытному духу. Напротивъ того, введеніе элементовъ латинскихъ или германскихъ могло вызвать только разложеніе, которое дало себя почувствовать съ конца XVII столѣтія и обнаруживалось все болѣе и болѣе до конца XVIII вѣка.

Разсматривая нашу XVI таблицу, поражаешься вычурностью орнаментовъ, напоминающихъ эмали-

рованныя галантерейныя вещи, выходившія изъ нюренбергскихъ мастерскихъ въ концѣ XVI вѣка, среди византійскихъ преданій, среди священныхъ ликовъ и строительныхъ формъ, напоминающихъ искусство Востока. Дѣйствительно, въ то время, какъ русская орнаментація совращалась такимъ образомъ съ пути,—иконопись соблюдала свой древній византійскій стиль, прибѣгая постоянно къ образцамъ Аѳонской горы, какъ это доказываетъ Строгановскій лицевой подлинникъ конца XVI и начала XVII столѣтія, изъ котораго мы прилагаемъ здѣсь рисунокъ (черт. 50).

Если народъ оставался равнодушнымъ къ тому, что орнаментація его памятниковъ подвергалась измѣненіямъ, вносимымъ модой, то не такъ было относительно иконъ. Русскій человѣкъ требовалъ, чтобы лики и характеръ святыхъ оставались неизмѣнными. Мало того, грекороссійская церковь, не признававшая никогда ученія иконоборцевъ, смотрѣла, напротивъ того, на иконопись, какъ на существенную часть богослуженія: она всегда признавала, какъ признаетъ и донынѣ, что для народа одни только иконы могутъ провести религіозныя идеи въ самые грубые умы; она отстраняетъ вмѣстѣ съ тѣмъ всякое стремленіе къ идолопоклонству, опираясь въ этомъ случаѣ на слова св. Аѳанасія Александрійскаго: „Мы чествуемъ иконы, „не ради ихъ самихъ, но во имя чувства, влекущаго „насъ къ тѣмъ, кого онѣ изображаютъ, подобно „тому, какъ сынъ чтитъ память своего отца, храня „его изображеніе“.

Если, гласитъ греческая церковь, мы призна-



Viollet le Duc del. Daumont lith.

ORNEMENTATION D'UN MANUSCRIT RUSSE

(XV.e Siècle)

ОРНАМЕНТЫ РУССКОЙ РУКОПИСИ

XVI вѣка.



Viollet le-Duc del — Chalaignon lith

ORNEMENTATION D'UN MANUSCRIT RUSSE

(XVII^e Siècle)

ОРНАМЕНТЪ РУССКОЙ РУКОПИСИ.

емъ, что иконы способны упрочить чествованіе изображаемаго ими Божества или святыхъ, то надобно же найти и достойнѣйшій способъ ихъ изображенія. Она не колеблясь утверждаетъ еще и до сихъ поръ, что для этого наиболѣе при-



Черт. 50.

личествуетъ одинъ только іератическій стиль, потому что онъ воспроизводитъ предъ глазами вѣрующихъ священные типы, чествованные ихъ предками.

Между тѣмъ вѣяніе западной цивилизаціи, распространившееся въ Россіи въ XVIII вѣкѣ, заставило новѣйшую живопись проникнуть даже въ

церковь; но народъ никогда, повидимому, не слѣдовалъ этой модѣ, и для него не существовало иного искусства, кромѣ искусства іератическаго.

Это чувство вполнѣ вѣрно. Разъ система зодчества, нѣсколько основныхъ началъ которой мы уже описали, была принята,—одна только іератическая живопись могла соединиться съ ея отчасти византійскими, отчасти азіятскими формами; — уступки же искусствамъ, занесеннымъ съ Запада, могли представить лишь самый вопіющій разладъ, если только тѣже зданія сохраняли хотя малѣйшій отпечатокъ мѣстнаго искусства.

Корсунская икона имѣла слишкомъ глубокія связи съ русскимъ народнымъ чувствомъ, чтобы попытки подражать живописи „итальянскаго возрожденія“ могли прочно укорениться. Тѣмъ болѣе, манерная до нельзя, нѣмецкая школа XVI вѣка не могла имѣть въ России никакого серьезнаго вліянія, и еще менѣе могла согласоваться съ русскимъ религіознымъ зодчествомъ, чѣмъ живопись итальянская, характеръ которой сохранялъ неоспоримое величіе стиля. Впрочемъ, обычай, принятый какъ русскими живописцами, такъ и византійскими художниками,—обогащать отдѣлку образовъ золотомъ, драгоцѣнными камнями и жемчугомъ, и создавать изъ всего этого мотивы украшеній, роскошные по разнообразію красокъ и блеску металловъ, обычай совершенно восточный, не могъ совмѣститься съ требованіями современнаго искусства.

Нельзя не согласиться, что это іератическое искусство болѣе подходитъ къ монументальнымъ за-

дачамъ, чѣмъ такая живопись, какъ ее понимали на Западѣ съ XVI вѣка и нужно признать, что это нераздѣльное іератическое искусство не можетъ потерпѣть видоизмѣненій.

Неоднократныя попытки слить древнюю живопись съ новѣйшимъ искусствомъ всегда давали лишь ублюдочныя произведенія, лишенныя эстетическаго значенія и отвергаемыя людьми со вкусомъ.

Послѣ нѣсколькихъ подобныхъ попытокъ, Русскіе повидимому сознали невозможность этого слiянiя. Вполнѣ уважая новѣйшую живопись по ея достоинству и предоставляя ей мѣсто въ своихъ галлереяхъ, они признали необходимымъ удержать въ своихъ религіозныхъ сооруженіяхъ освященные давностью типы.

Богатство русскихъ иконъ превосходитъ все, что можно лишь увидать въ сновидѣніяхъ, и это богатство запечатлѣно неоспоримымъ вкусомъ. Ихъ иконостасы представляютъ взору собраніе всевозможнаго великолѣпія: тѣ изъ нихъ, которые относятся къ XVI и XVII столѣтію, имѣютъ, какъ въ общемъ, такъ и въ деталяхъ, столь разнообразную орнаментацію, что одно воспроизведеніе ея не можетъ еще датъ никакого понятія.

Главы святыхъ окружены золотыми вѣнчиками, убранными камнями, жемчугомъ и тонкою рѣзьбою; широкія оплечья, точно также металлическія, покрываютъ ихъ перси. Поля иконъ украшены золотою насѣчкой, или черневыми арабесками, сдѣланными нерѣдко съ замѣчательнымъ вкусомъ, въ которомъ чувствуются весьма ловко слитыя визан-

тійскія, индѣйскія и персидскія преданія. Мы прилагаемъ здѣсь (таб. XVII и XVIII) нѣсколько подобныхъ вѣнчиковъ XVI вѣка, украшенныхъ цвѣтными арабесками по золотому полю, и одно изъ оплечій XVII столѣтія, изъ вызолоченнаго серебра (черт. 51).

Нужно впрочемъ замѣтить, что византійское вліяніе проявляется несравненно болѣе въ орнамен-



Черт. 51.

таціи предметовъ, предназначенныхъ для богослуженія, чѣмъ въ утвари, потребной для житейскаго обихода.

Если художники склонны къ воспроизведенію византійскихъ типовъ въ священныхъ изображеніяхъ, если они съ большей или меньшей точностью удерживаютъ мотивы византійской орнаментаціи въ церковныхъ ризахъ, сосудахъ, дра-



Lemoine lith

Orfevrerie

[illegible]ЧИКИ XVI ВѢКА

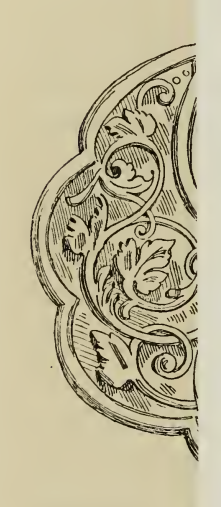
Зо[illegible]хъ и серебряныхъ дѣлъ мастерство

тійскія, индѣйскія и персидскія преданія. Мы прилагаемъ здѣсь (таб. XVII и XVIII) нѣсколько подобныхъ вѣнчиковъ XVI вѣка, украшенныхъ цвѣтными арабесками по золотому полю, и одно изъ оплечій XV

(черт. 51).

Нужно вп

яніе проявл



таціи предм

женія, чѣмъ

обихода.

Если худ

византійских

ніяхъ, если

ностью уде

ментаціи въ



Viollet-le-Duc del Lemoine lith

NIMBES (XVIe Siecle)

Orfèvrerie

ВѢНЧИКИ (XVI ВѢКА)

Золотыхъ и серебряныхъ дѣлъ мастерства



Viollet le Duc del   Lemoine lith

NIMBES (XVI^e Siècle)

Orfevrerie

ВѢНЧИКИ (XVI ВѢКА).

Золотыхъ и серебряныхъ дѣлъ мастерство.

гоцѣнностяхъ и утвари, то они обладаютъ за то другимъ искусствомъ болѣе свободнымъ по своимъ пріемамъ, происхожденіе котораго, какъ мы уже видѣли, почти совершенно азіятское. Изъ этихъ двухъ потоковъ искусства рождается чрезвычайное разнообразіе орнаментаціи и ея мощная привлекательность.

Сокровищницы Россіи обладаютъ до сихъ поръ множествомъ мебели, одеждъ, оружія, вооруженій, драгоцѣнныхъ вещей и издѣлій золотыхъ дѣлъ мастерства высокого художественнаго достоинства. Чтобы составить себѣ понятіе о богатствѣ этихъ собраній, достаточно просмотрѣть громадное изданіе. „Древностей россійскаго Государства" [1]). XV, XVI и XVII вѣка даютъ наибольшее количество образцовъ этихъ крайне разнообразныхъ предметовъ, несравненно болѣе драгоцѣнныхъ по тонкости и вкусу ихъ композиціи, нежели по стоимости матеріала.

Кромѣ относительно рѣдкихъ произведеній иностраннаго происхожденія изъ Персіи и Дамаска, а также съ Запада, изъ Италіи и Германіи,—самыя русскія произведенія, по совершенству работы, не только ни въ чемъ не уступаютъ этимъ иноземнымъ предметамъ, но, напротивъ, отличаются самобытностью своей орнаментаціи и тою тонкостью исполненія, какую можетъ дать одна лишь сильно развитая и обладающая прекрасными преданіями—художественная промышленность.

Къ этимъ мѣстнымъ произведеніямъ часто присоединяются вещи, привезенныя изъ Индіи, и эти

[1]) Изданныхъ по повелѣнію Императора Николая I-го.

мелочи согласуются полнѣйшимъ образомъ съ тѣмъ, что ихъ окружаетъ.

Мы укажемъ, изъ мебели, на кресла царя Алексѣя Михайловича, отца Петра I-го, вступившаго на престолъ въ 1645 году. Эти кресла, покрытыя сплошь превосходной работы орнаментами изъ золота и драгоцѣнныхъ камней и украшенныя спереди, съ боковъ, сзади и внизу сидѣнья пластинками изъ слоновой кости, очевидно обязаны своимъ происхожденіемъ индѣйскимъ художникамъ (передняя сторона изображаетъ, въ сплетеніяхъ орнамента, охоту на слонахъ). Наша XIX таблица представляетъ, въ настоящую величину, часть одной изъ этихъ боковыхъ пластинокъ изъ слоновой кости.

Орнаменты имѣютъ легкій рельефъ и цвѣтное поле. Ихъ индѣйское происхожденіе несомнѣнно; но металлическая орнаментація, а также и живопись, украшающая нѣкоторыя части креселъ, вышли изъ русскихъ мастерскихъ, и вполнѣ соотвѣтствуютъ этимъ занесеннымъ частямъ. На таблицѣ XX мы прилагаемъ, въ настоящую величину, часть ихъ ручки и двухъ полосокъ украшающихъ спинку. Композиція орнаментовъ, ихъ форма, розетки и цвѣтки, на вѣтвяхъ узора части *A*, скорѣе индѣйскія, чѣмъ персидскія; между тѣмъ какъ часть *B* приближается болѣе къ персидскому искусству, чѣмъ къ индѣйскому. Тоже самое можно сказать объ общей формѣ креселъ и о живописи, украшающей ихъ боковыя поперечины и заднія ножки.

Мы привели этотъ примѣръ, потому что онъ



Viollet-le-Duc del. Lefevre lith.

TRONE DU TSAR ALEXIS MIKAILOVITCH

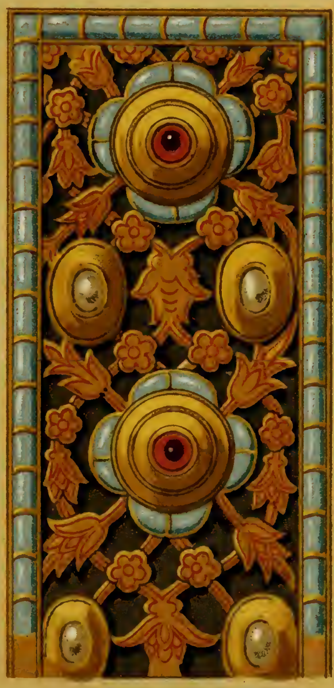
Une des parois latérales d'ivoire

ТРОНЪ ЦАРЯ АЛЕКСѢЯ МИХАЙЛОВИЧА.

Одна изъ боковыхъ сторонъ изъ слоновой кости.







E. Viollet le Duc del. Pegard lith.

TRÔNE DU TSAR ALEXIS MIKHAÏLOVITCH

Bras et panneaux des montants

ТРОНЪ ЦАРЯ АЛЕКСѢЯ МИХАЙЛОВИЧА

вполнѣ можетъ служить образчикомъ русскаго искусства, — въ его приложеніи къ памятникамъ и предметамъ, неотносящимся къ богослуженію.

Такимъ образомъ, какъ было уже сказано, азіятскій характеръ господствуетъ въ подобныхъ выраженіяхъ искусства, а воспоминанія византійской школы стремятся замкнуться въ сферѣ церковной. Однакоже въ византійскомъ искусствѣ было слишкомъ много общаго съ искусствомъ Персіи и Индіи, чтобы не существовало соотношеній между свѣтскимъ и религіознымъ русскимъ искусствомъ. Раздѣленія не существовало, но только византійскія преданія твердо сохранялись въ искусствѣ религіозномъ, а искусству свѣтскому была предоставлена полная свобода.

Мы видимъ, что, начиная съ XVI вѣка, художники не затрудняются вводить въ нѣкоторыхъ деталяхъ церковной утвари индо-персидскіе элементы. Замѣчательныя прелестныя царскія двери въ церкви Св. Іоанна Богослова въ Ростовѣ (Ярославской губерніи, XVI вѣка) относятся къ крайне тонкимъ индо-персидскимъ произведеніямъ, хотя и выполнены русскими художниками.

Наша XXI таблица представляетъ половину верхней части этого превосходнаго произведенія.

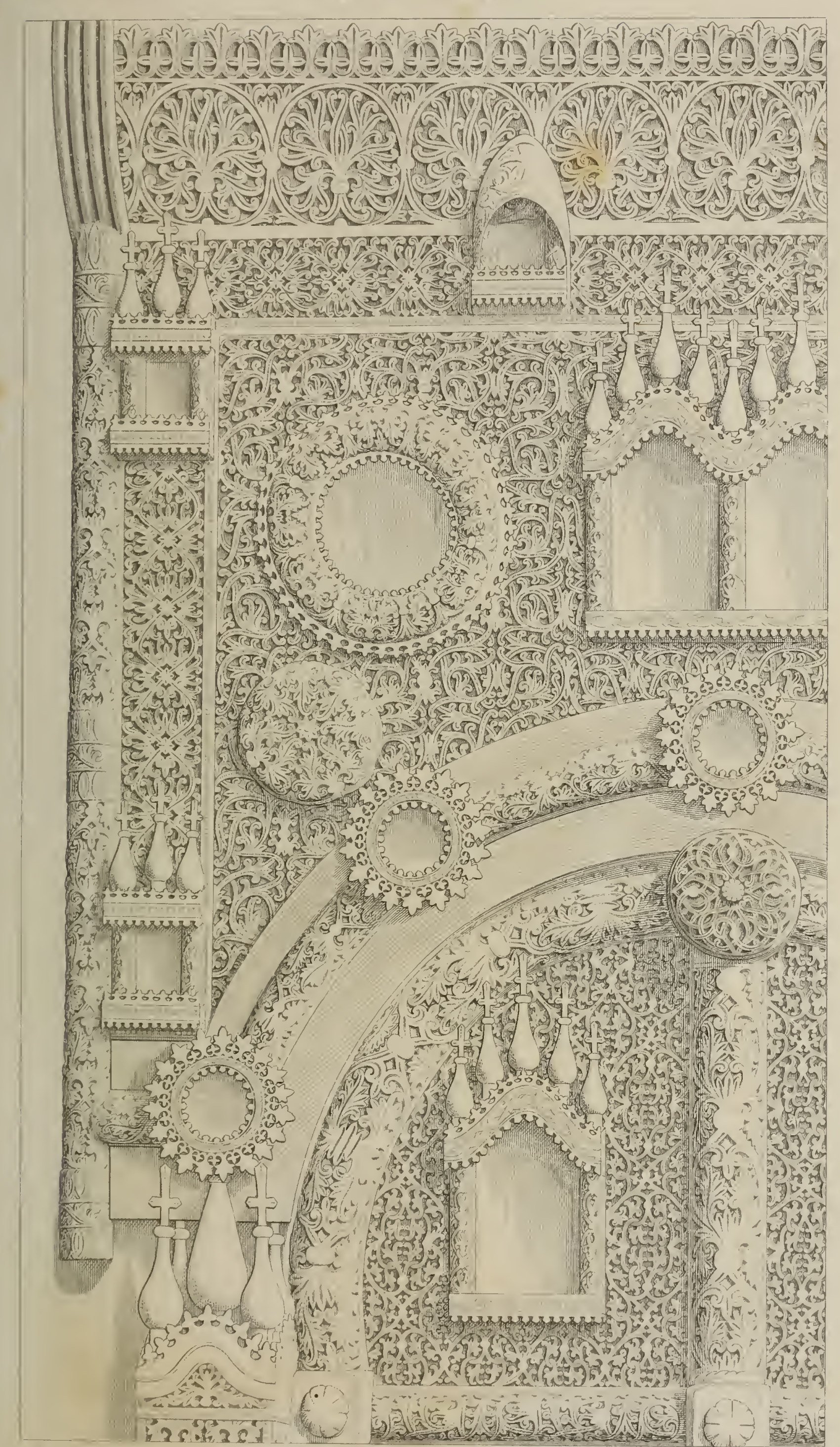
Какъ бы впрочемъ могущественны ни были преданія, какъ бы безусловенъ ни былъ догматъ, требующій сохраненія этихъ преданій, новыя вліянія не перестаютъ проникать мало по малу. Константинополь—подъ властью Ислама—не былъ уже болѣе тѣмъ источникомъ, откуда Греки могли поддерживать преданія того религіознаго искусства, ко-

торыми онъ ихъ нѣкогда снабжалъ. Византійское искусство могло существовать въ Россіи—только воспоминаніями о немъ и его прошломъ. Соблазны же индо-персидскаго искусства была тутъ на лицо, и неотразимо вліяли на духъ художниковъ, — даже въ томъ случаѣ, когда имъ приходилось сочинять и исполнять религіозные предметы.

Такъ и случилось. Хотя планъ русской церкви въ цѣломъ нисколько не измѣнился, но восточный вкусъ все болѣе болѣе сталъ проявляться въ наружныхъ украшеніяхъ церковныхъ зданій. Это было уже видно въ приведенныхъ примѣрахъ (таб. XII и XIII); но явленіе это становится еще болѣе замѣтнымъ въ менѣе древнихъ религіозныхъ зданіяхъ и, между прочимъ, въ церкви Св. Іоанна Златоуста въ Ярославлѣ, построенной въ 1654-мъ году. Отдѣльно стоящая колокольня этой церкви, сложенная изъ кирпича, отличается весьма замѣтнымъ индѣйскимъ характеромъ (чер. 52). Эти слуха въ нѣсколько ярусовъ, на восьмигранномъ шатрѣ (черт. 52), удивительно напоминаютъ мотивъ нишъ, расположенныхъ одна надъ другой, на пирамидальныхъ чатырехгранныхъ верхахъ нѣкоторыхъ храмовъ Индустана. Эта часть колокольни аналогична также съ особымъ родомъ бельведеровъ (черт. 53), возвышающихся надъ индѣйскими зданіями позднѣйшаго времени [1]).

Мы находимъ на русскихъ зданіяхъ XVII столѣтія окна съ причудливыми и сложными верхами (черт. 54), плодомъ воображенія индѣйскихъ

[1]) На одной изъ дверей храма города Бопала.



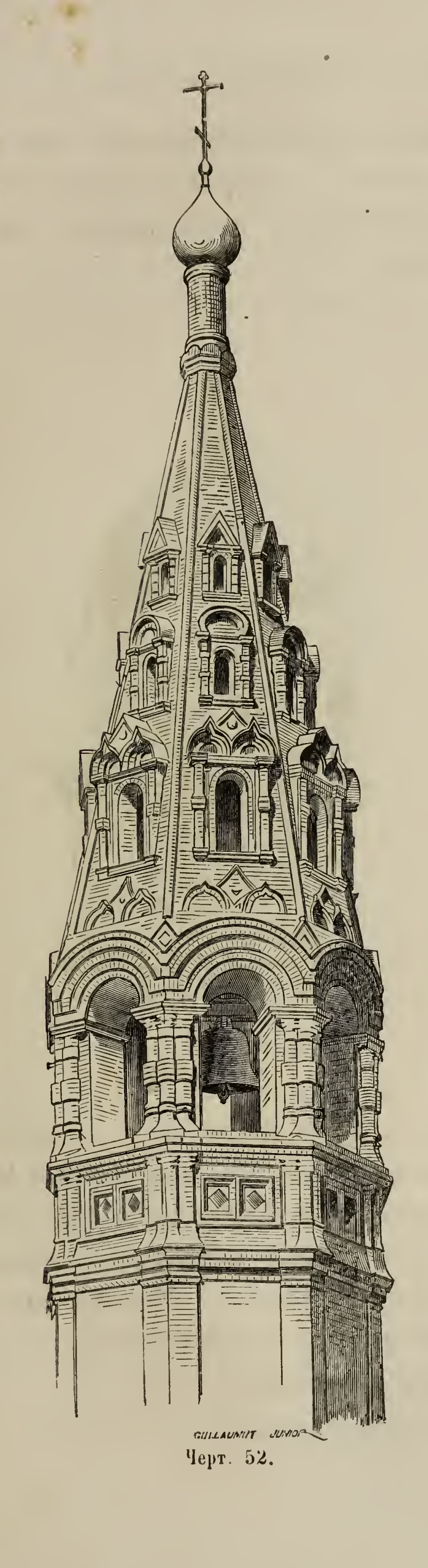
Viollet-le-Duc del. J. Sulpis sc.

EGLISE DE SAINT-JEAN-LE-THEOLOGUE, A ROSTOV.

Porte sainte. — Fragment.

ЦЕРКОВЬ СВЯТАГО ІОАННА БОГОСЛОВА ВЪ РОСТОВѢ.

Часть царской двери



Черт. 52.

художниковъ [1]), веретенообразныя или кувшинообразныя колонки и широкія капители, появляющіяся на индѣйскихъ памятникахъ уже въ отдаленную эпоху.



Черт. 53.

Есть ли тутъ подражаніе? нѣтъ;—это воспоминаніе, вдохновеніе, желаніе произвесть впечатлѣніе пріятное русскому человѣку, съ той поры, какъ взоръ его пересталъ постоянно обращаться къ Константинополю и какъ татарское иго поставило его въ болѣе прямое соприкосновеніе съ древнимъ центральнымъ Востокомъ.

[1]) Храмъ города Бопала.

И не такъ ли, въ самомъ дѣлѣ, народъ создаетъ искусство? Не вдохновляется ли онъ предшествовавшими искусствами! Не усвоиваетъ-ли онъ ихъ своему духу и своимъ потребностямъ? Слѣпое подражаніе никогда не производило и не можетъ



Черт. 54.

произвесть ничего другаго, кромѣ слабаго и безжизненнаго выраженія подлинника.

Художники эпохи Возрожденія, въ Италіи и Франціи, убѣжденные въ томъ, что они открыли древне-римское искусство, и покинувшіе истощенныя формы романскаго и готическаго искусства, для того чтобы довести искусство до уровня

этой древности, избѣгали однакоже точнаго ея воспроизведенія. Они вдохновлялись этими великими образцами, но не забывали однакоже изъ-занихъ собственныхъ драгоцѣнныхъ преданій и всѣхъ усовершенствованій, введенныхъ науками и наблюденіемъ въ современное имъ общество. Они довольствовались, не копированіемъ, а заимствованіемъ формъ, казавшихся имъ прекрасными, для того чтобы присвоить ихъ потребностямъ и обычаямъ своего времени. Такимъ образомъ они создали то, что принято называть искусствомъ Возрожденія. Но когда, въ послѣдствіи, критическіе умы принялись изучать эту древность съ большимъ вниманіемъ и съ помощію болѣе обширныхъ наблюденій, то они сейчасъ же увидѣли, что эта древность состоитъ изъ различныхъ элементовъ; что нужно отдѣлить элементъ греко-эллинскій отъ элемента римскаго, а элементъ римскій отъ этрусскаго; и что слѣдственно, чтобы быть логичнымъ въ изученіи и примѣненіи этихъ элементовъ, нужно добраться до первоначальныхъ источниковъ. На художниковъ времени Возрожденія стали смотрѣть какъ на дѣтей произносящихъ наизустъ слова и непонимающихъ ихъ значенія, и педантизмъ въ искусствѣ дошелъ до того, что было рѣшено, только лишь копировать древность, такъ какъ она была признана полнымъ совершенствомъ въ выраженіи искусствъ.

Но, слѣдуя такимъ образомъ вверхъ по теченію, трудно найти источники. Они многосложны и отходятъ вдаль историческаго кругозора. Который изъ нихъ хорошъ и какой наилучшій, или главный?

Тутъ уже приходится вступить въ область археологіи и оставить область искусства. Въ этомъ заключался недостатокъ всѣхъ школъ искусства въ Европѣ съ самаго начала нынѣшняго столѣтія. Сперва думали, что поступаютъ хорошо, подражая нѣкоторымъ формамъ искусства, усвоеннымъ Римлянами; но этимъ подражателямъ сказали: „Римляне сами въ этомъ отношеніи только обворовали Грековъ; обратитесь-же къ греческому источнику“. —„Къ какому же?“ отвѣчали критики—„къ дорическому, іоническому, тиренскому, азіятскому или египетскому; къ которому же изъ нихъ?...“ И такъ какъ критики не могли сойтись въ выборѣ самаго достовѣрнаго и самаго чистаго изъ этихъ различныхъ источниковъ,—то стремленіе ихъ отыскать искусство совершенное, самостоятельное, безъ примѣсей, какого впрочемъ и не существуетъ, породило весьма странное смѣшеніе въ произведеніяхъ новѣйшаго искусства: глава каждой школы сталъ считать еретиками всѣхъ, кто не раздѣлялъ взглядовъ на безусловное въ искусствѣ.

Педантизмъ это губитель искусства живущаго свободою. Мы говоримъ: свободою, а не своеволіемъ или фантазіею.

Итакъ, русское искусство находилось въ условіяхъ благопріятныхъ для очень широкаго развитія. Основаніями его были принятыя всѣми національныя начала, къ которымъ присоединялось патріотическое чувство: въ церковномъ, религіозномъ зодчествѣ—способъ постройки, заимствованный отъ Византіи и подходящій ко всѣмъ украшеніямъ азіятскаго происхожденія, способъ въ

высшей степени разумный и свободный по своимъ средствамъ; въ орнаментальной скульптурѣ, самые разнообразные источники, но всѣ восточнаго происхожденія; въ живописи, Аѳонская школа и блестящая декоративная флора Персіи и Индіи. Впрочемъ живопись и ваяніе оставались всегда назади, будучи прикованы къ византійскимъ образцамъ.

Что же касается гражданской архитектуры, то она проявлялась въ завѣтныхъ деревянныхъ постройкахъ, начала которыхъ мы находимъ на скатахъ Гималая, точно также какъ и въ Скандинавіи, Тиролѣ и Швейцаріи. Тождественность этихъ построекъ, которыя въ продолженіи цѣлыхъ вѣковъ воздвигались въ разныхъ частяхъ земнаго шара, отдаленныхъ одна отъ другой громадными пространствами и неимѣющихъ между собою непосредственныхъ сообщеній, представляетъ собою, конечно, одинъ изъ фактовъ въ исторіи искусства, наиболѣе любопытныхъ для изученія. Обитатель Бернскаго кантона, разумѣется, не болѣе знакомъ съ обычаями Великороссовъ, чѣмъ Великороссы— съ постройками Гималайскихъ горцевъ; однакоже, если-бы какая нибудь волшебница силой своего жезла перенесла швейцарское шале на плоскогорія Индустана, а деревянный домикъ Кашмирца въ Великороссію, то эти народы, столь отдаленные другъ отъ друга, едва бы замѣтили этотъ размѣнъ.

Черт. 55 изображаетъ Велико-русскую избу [1]).

Полъ этихъ жилищъ часто бываетъ поднятъ надъ землей и для входа въ нижній этажъ устраивается съ боку крытая лѣстница.

[1]) Костромской губерніи.

Такія крытыя лѣстницы, расположенныя вдоль



Черт. 55.

строеній, были въ большомъ употребленіи въ Россіи и устроивались даже во дворцахъ.

Постройка этихъ деревянныхъ домовъ, наружный фасадъ которыхъ представленъ на чертежѣ 55 состоитъ изъ еловыхъ бревенъ, наложенныхъ одно на другое и врубленныхъ по угламъ въ полъ дерева. Эта конструкція, одинаково употребляемая въ Швейцаріи и на плоскогоріяхъ Индіи, хорошо предохраняетъ отъ жара и холода, такъ какъ дерево дурной проводникъ тепла.

Украшенія состоятъ изъ выпильнаго или украшеннаго рѣзною работою тесу или толстыхъ досокъ, прибитыхъ къ конструктивнымъ частямъ. Украшенныя части нерѣдко расписаны различными колерами, что, несмотря на малый размѣръ оконъ, придаетъ этимъ зданіямъ веселый видъ.

Внутри комнаты довольно высоки и имѣютъ палати, гдѣ спятъ ихъ обитатели.

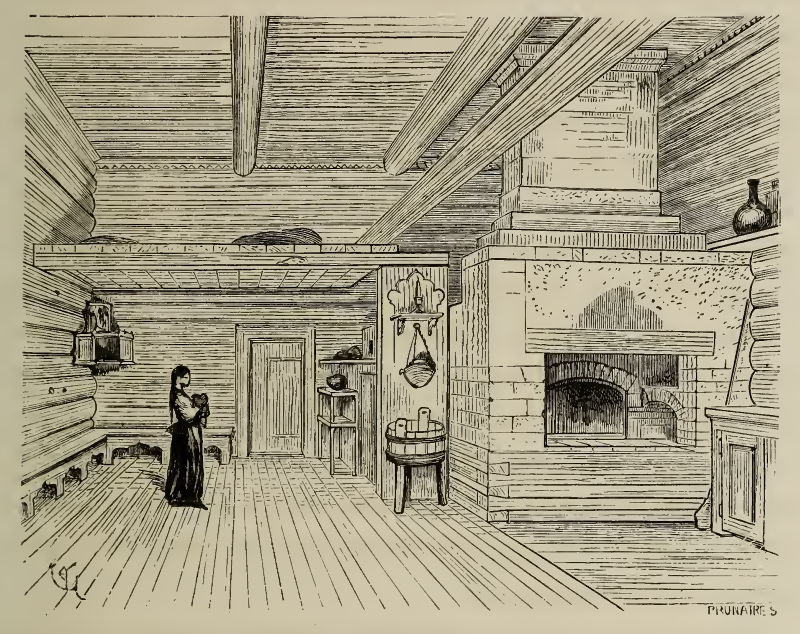
Особаго рода печь или кирпичный очагъ, отодвинутый нѣсколько отъ деревянныхъ стѣнъ, занимаетъ часть комнаты.

Чертежъ 56 изображаетъ внутренность дома, весьма простая утварь котораго состоитъ изъ скамей, наглухо приколоченныхъ кругомъ комнаты, стола или невысокаго шкафа и кой-какой хозяйственной утвари.

Въ продолженіи цѣлыхъ вѣковъ домъ русскаго крестьянина не измѣняется.

Въ большіе холода семейство ложится на печь и такъ какъ окна представляютъ лишь весьма небольшія охлаждающіяся поверхности, то внутри легко поддержать довольно высокую температуру. Что же касается до украшенія этихъ жилищъ, то они предназначаются больше для внѣшности, а

самая комната убрана только нѣсколькими глубоко чтимыми иконами. Въ Великой Россіи дома, далеко отстоящіе другъ отъ друга воизбѣжаніе распространенія пожаровъ, образуютъ большія села; тамъ рѣдко встрѣчается въ полѣ ферма или сельскохозяйственная постройка, которыми усѣяны поля



Черт. 56.

у насъ на Западѣ. Земледѣлецъ имѣетъ избу, въ которой живетъ все его семейство. Когда парни женятся, они не покидаютъ родной избы до тѣхъ поръ, пока сами не смогутъ выстроить другой для своего новаго семейства. Каждый русскій крестьянинъ—плотникъ; всякій мужикъ въ состояніи самъ выстроить жилье, и онъ строитъ его въ продолженіи цѣлыхъ столѣтій по одному и

тому же способу и плану. Вокругъ избы расположены конюшни, сараи и рига. Къ избѣ примыкаетъ небольшой отгороженный участокъ, для собственнаго хозяйства, потому что поля находятся въ общемъ владѣніи и участки раздѣляются въ извѣстное время между всѣми членами села. Это общинное владѣніе пахатными полями и пастбищами, составляетъ одну изъ причинъ, не позволяющихъ селиться отдѣльно. Дѣйствительно, при условіи раздѣла полей въ извѣстное, опредѣленное время, является необходимость для тѣхъ, кто ихъ будетъ обработывать то въ одномъ, то въ другомъ мѣстѣ, имѣть одинъ общій центръ. Изъ этого проистекаетъ отсутствіе иниціативы у мужика о всемъ, что касается его семейнаго жилья. Непрестанно возстановляемое равенство между членами общины приводитъ естественно къ тождественности жилищъ.

До введенія западныхъ искусствъ въ Россіи, дворцы или большіе хоромы бояръ не отличались, повидимому, ни снаружи, ни внутри значительной роскошью украшеній.

Въ началѣ XVI столѣтія городъ Москва имѣлъ видъ населеннаго мѣста, укрѣпленнаго зубчатыми стѣнами и башнями (Кремль) и окруженнаго обширными предмѣстьями открытыми или защищенными простыми палиссадами; эти предмѣстья почти сплошь состояли изъ деревянныхъ домовъ, отдѣленныхъ обыкновенно другъ отъ друга садами.

Монастыри съ ихъ выбѣленными оградами и высокими церквами, увѣнчанными металлически-

ми вызолоченными куполами, казались маленькими городами среди этихъ предмѣстій. Ремесленики работающіе на огнѣ, каковы напр. кузнецы и литейщики жили, для предупрежденія пожаровъ, въ отдѣльно лежащихъ селеніяхъ или слободахъ. Эти селенія имѣли свои особыя отрасли производства, разрабатываемыя жившими въ нихъ ремесленниками. Хотя въ этихъ предмѣстьяхъ встрѣчалось нѣсколько узкихъ и извилистыхъ улицъ, но они были рѣдки. На крутыхъ берегахъ Яузы стояли мельницы, удовлетворявшія потребностямъ города, а плотина на Неглинной запружала воду для питанія Кремлевскихъ рвовъ.

Этотъ общій, весьма живописный видъ, напоминалъ азіятскіе города съ ихъ цитаделями, ихъ защищеннымъ центромъ, занятымъ государемъ и его приближенными, и ихъ большими предмѣстьями, разсѣянными среди пустырей и садовъ.

И въ самомъ дѣлѣ, сановники, митрополиты и бояре жили большею частію въ деревянныхъ дворцахъ, построенныхъ въ самомъ кремлѣ. Подлѣ городской стѣны находился гостинный дворъ, большой рынокъ, окруженный также стѣнами и занятый азіятскими и европейскими товарами, скоплявшимися въ Москвѣ. Зимою продажа съѣстныхъ припасовъ производилась на льду Москвы рѣки.

Одни только наемныя войска, состоявшія на службѣ Государя, имѣли право въ продолженіи недѣли пить спиртные напитки, вслѣдствіе чего они занимали особую часть города, называемую „Налейки“. Съ наступленімъ ночи всѣ жители должны были быть дома и только въ крайнихъ

случаяхъ выходить со двора, не иначе какъ съ фонарями. Часовые должны были слѣдить за исполненіемъ этого постановленія.

Въ то время было еще много церквей, выстроенныхъ изъ дерева. Сообразно древнему пріему, они были не велики, а слѣдовательно должны были быть очень многочисленны для удовлетворенія набожныхъ привычекъ населенія, превосходившаго своею численностію сто тысячь душъ, потому что уже въ 1520 году, согласно сдѣланной по приказанію Великаго Князя переписи, въ Москвѣ считалось сорокъ одна тысяча пятьсотъ домовъ.

Но дворцы важныхъ особъ, хотя также построеные изъ дерева, не были похожи на крестьянскіе дома, образчикъ которыхъ мы уже представляли. Если внутри они отличались большою простотою и если у голыхъ стѣнъ ихъ лишь кое-гдѣ стояла мебель, то зато снаружи они отличались своеобразнымъ расположеніемъ. Это вовсе не были большія прямоугольныя въ планѣ зданія, столь излюбленныя въ Россіи за позднѣйшее время и напоминающія своимъ пошибомъ итальянскіе дворцы; это были соединенія отдѣльныхъ, живописно расположенныхъ построекъ съ наружными крытыми лѣстницами, съ выступающими площадками или съ закрытыми балконами и съ крышами необыкновенной формы.

Если въ настоящее время русскіе горожане почти приняли обычаи западныхъ народовъ, то не то было въ прежнее время.

Контарини говоритъ, что Москвитяне съ утра до обѣда толпятся на площадяхъ, на рынкахъ и затѣмъ идутъ кончать день въ кабакъ; что они за-

бавляются, останавливаясь предъ всѣмъ, что только можетъ возбудить ихъ праздное любопытство и вовсе не занимаются дѣломъ.

Конечно эту поверхностную оцѣнку слѣдуетъ скорѣе отнести къ дурному настроенію путешественника; однако въ этомъ есть нѣкоторая доля правды.

Житель древнерусскаго города, какъ и азіятскій горожанинъ, жилъ внѣ дома и занимался дѣломъ на базарѣ, на рынкѣ или на площадяхъ. Богатыя женщины предоставляли ключникамъ завѣдывать ихъ домами, а горожанки или купчихи не показывались въ толпѣ. Онѣ были обречены, въ нѣкоторомъ родѣ, на неволю, и ихъ единственнымъ занятіемъ было шитье, вязанье и вышиванье. Имъ было запрещено убивать животныхъ и онѣ должны были прибѣгать къ помощи перваго встрѣчнаго, чтобъ зарѣзать курицу или гуся. Родители женили своихъ дѣтей, не справляясь съ ихъ вкусомъ, и нерѣдко мужу приходилось увидать въ первый разъ свою жену только въ самый день свадьбы. Вѣжливые и гостепріимные между собою, знатные люди или богатые купцы выставляли на показъ свое превосходство передъ низшими въ тѣхъ отеческихъ формахъ восточной аристократіи, когда она не основана на духѣ касты.

Но эти азіятскіе нравы обрисовывались во всемъ своемъ формализмѣ, когда дѣло касалось пріема иностранныхъ пословъ. Вотъ что говоритъ Карамзинъ, по этому поводу [1]).

[1]) См. Исторію Государства Россійскаго Карамзина, книга II, томъ VII, стр. 184, изд. 1842 г.

„Приближаясь къ границѣ, Посолъ давалъ о „томъ знать намѣстникамъ ближайшихъ городовъ. „Ему предлагали множество вопросовъ: „изъ ка- „кой земли, отъ кого ѣдетъ, знатный ли чело- „вѣкъ? какого именно званія? бывалъ ли прежде „въ Россіи? говоритъ ли нашимъ языкомъ? сколько „съ нимъ людей, и какихъ?“ О семъ немедленно „доносили Великому Князю, а къ послу высылали „чиновника, который, встрѣтивъ его, не уступалъ „ему дороги и всегда требовалъ, чтобы онъ стоя „выслушивалъ Государево привѣтствіе, со всѣмъ „Велико-княжескимъ титуломъ, нѣсколько разъ „повторяемымъ. Назначали дорогу и мѣста, гдѣ „надлежало обѣдать, ночевать; ѣхали тихо, иногда „не болѣе пятнадцати или двадцати верстъ въ „день: ибо ждали отвѣта изъ Москвы. Иногда „останавливались въ полѣ, не смотря на зимній „морозъ; иногда худо ѣли. За то русскій приставъ „терпѣливо сносилъ упреки иноземцевъ. Наконецъ, „Государь высылаетъ дворянъ своихъ къ послу; „тутъ везли его скорѣе и лучше содержали. Встрѣ- „ча передъ Москвою была всегда пышная: явля- „лось вдругъ нѣсколько чиновниковъ въ богатыхъ „одеждахъ и съ отрядомъ конницы; говорили рѣ- „чи, спрашивали о здоровьѣ и проч. Дворъ по- „сольскій находился близъ Москвы-рѣки: большое „зданіе съ многими комнатами, но совершенно пу- „стыми. Приставы служили гостямъ, безпрестанно „заглядывая въ роспись, гдѣ было все исчисленно, „все измѣрено, что надлежало давать посламъ: „Нѣмецкимъ, Литовскимъ, Азіятскимъ: сколько „мясныхъ блюдъ, меду, луку, перцу, масла, даже

„дровъ [1]) между тѣмъ придворные чиновники ежедневно спрашивали у нихъ довольны ли они угощеніемъ? Не скоро назначался день представленія: „ибо любили долго изготовляться къ оному. Послы „сидѣли одни, не могли заводить знакомствъ и „скучали. Великій Князь, къ сему дню, для ихъ „торжественнаго въѣзда въ Кремль, обыкновенно „дарилъ имъ коней съ богатыми сѣдлами“ [2]).

Не смотря на простоту, господствовавшую внутри ихъ жилищъ, Москвитяне, какъ и всѣ Азіяты, любили пышность, роскошныя одежды и великолѣпную сбрую. Оружія и одежды ихъ были чрезвычайно богаты. Иностранцы были принимаемы въ Москвѣ благосклонно, легко находили занятія и пользовались полной свободой, лишь бы только они не занимались дѣлами государства и оказывали полное уваженіе государю.

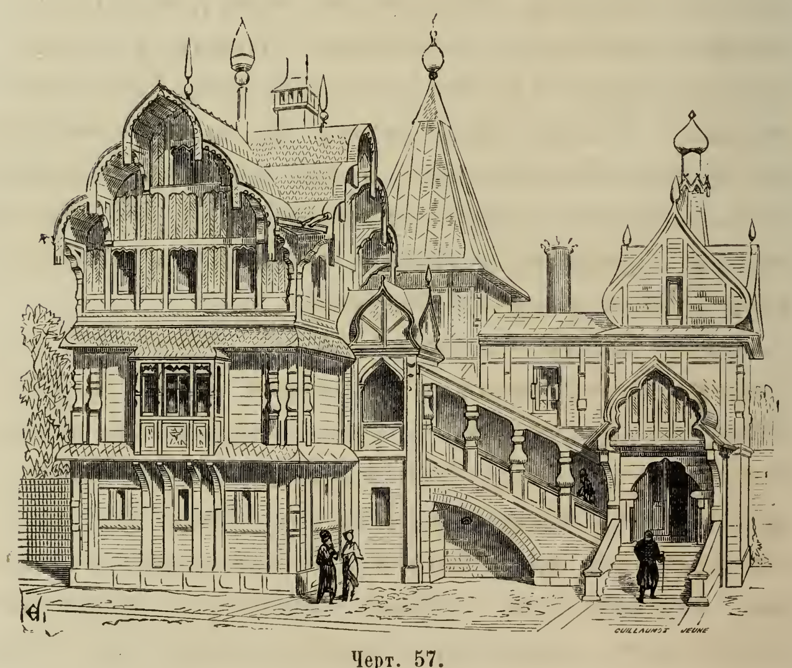
Здѣсь кстати будетъ показать внѣшность московскихъ деревянныхъ дворцовъ XVI столѣтія. Черт. 57 представляетъ собою обращикъ этихъ боярскихъ жилищъ, составленный изъ мотивовъ, набранныхъ отвсюду; потому что теперь эти дворцы замѣнены кирпичными или каменными зданіями, утратившими особый характеръ, присущій московскому зодчеству и порожденный мѣстными

[1]) Герберштейнъ. R. M. Comment p. 92.

[2]) См. Отчетъ посланника Дженкинсона (1557) при дворѣ Ивана IV, о рождественскомъ обѣдѣ, во время котораго Дженкинсонъ имѣлъ честь сидѣть противъ царя. Столы, говоритъ онъ, ломилися подъ тяжестью золотой и серебряной посуды. Была такая чаша, украшенная каменьями, что она стоила-бы въ Лондонѣ 400 ф. стер.; одно издѣліе золотыхъ дѣлъ мастерства имѣло два ярда въ длину; превосходно вычеканенныя головы драконовъ находились по сторонамъ золотыхъ башень (См. Revue des deux mondes 1 Octobre 1876: les Marins du XVI-e siecle, par le vice-amiral Jurien de la Gravière).

преданіями и азіятскимъ или персидскимъ вліяніемъ.

Въ нижнемъ этажѣ помѣщались службы: кухни надъ подвалами. Первый этажъ, куда входили по большой наружной лѣстницѣ, состоялъ изъ большой залы, молельни и комнатъ; затѣмъ въ верхнемъ этажѣ были помѣщенія для дѣтей и родственниковъ.



Черт. 57.

Пожары и климатическія вліянія уничтожили почти всѣ эти постройки, отъ которыхъ попадаются лишь остатки, обезображенные новѣйшими передѣлками.

Крыши этихъ жилищъ по большой части крылись тесомъ, какъ и до сихъ поръ еще кроется

большинство домовъ славянскихъ крестьянъ; люди же со средствами употребляли для этого черепицу или металлы (мѣдь).

Стѣны и мебель обивались шерстяными тканями мѣстнаго производства или привезенными изъ Персіи, а также кожею.

Русское искусство было тогда живуче, и могло окончательно установиться на столь многихъ вѣками накопленныхъ преданіяхъ, которыя на выборъ усвоивалъ себѣ русскій народъ; но одно политическое событіе или, лучше сказать, перемѣна въ соціальномъ строѣ Россіи, вдругъ остановила развитіе національнаго искусства.

Рабства не существовало въ древней Россіи. Рабами были военно-плѣнные, несостоятельные должники или люди, сами себя продававшіе изъ за куска хлѣба; но какъ самъ крестьянинъ, такъ и все его семейство, могли переходить, куда имъ вздумается и служить тому или другому боярину: равно какъ и бояринъ могъ служить тому или другому князю.

Это право перехода, какъ его называли, имѣло силу только одинъ разъ въ годъ, въ Юрьевъ день: и тогда у бояръ не было другаго средства помѣшать уходу крестьянъ, какъ только спаивать ихъ виномъ во все время, опредѣленное для перехода (пятнадцать дней). Тѣмъ не менѣе, во многихъ мѣстностяхъ недоставало рукъ, потому что крестьяне, очень естественно, искали наиболѣе плодородныхъ земель, наилучшаго климата или самыхъ благопріятныхъ условій.

Они усвоили себѣ нѣчто изъ привычекъ своихъ

кочующихъ побѣдителей и имъ ничего не стоило покинуть свою избу, которую они весьма скоро выстроивали въ другомъ мѣстѣ.

„Человѣкъ, какъ говоритъ Анатолій Леруа де „Болье [1])—„укрывался отъ казны, какъ и отъ „владѣльцевъ. То было время, когда Московское „государство, только что разросшееся на счетъ „Татаръ, предлагало земледѣльцамъ неблагодар-„ныхъ странъ Сѣвера болѣе плодородныя земли „Юга, время, когда предпріимчивые люди убѣгали „на Волгу, Донъ, Каму, и въ Сибирь, чтобы „избѣгнуть налоговъ и зажить вольною казацкою „жизнью.

„Простѣйшій способъ обезпечить странѣ ея де-„нежныя и военныя источники состоялъ въ томъ, „чтобы прикрѣпить человѣка къ землѣ, крестьянина „къ полю, которое онъ обработывалъ, а горожа-„нина къ городу, въ которомъ онъ жилъ.—Это и „сдѣлали Годуновъ и цари XVII столѣтія. Съ „тѣхъ поръ, до царствованія Александра II-го, „мужикъ оставался связаннымъ съ землею *при-„крѣпленнымъ* къ ней; „прикрѣпленнымъ“, потому „что таковъ точный смыслъ русскаго выраженія, „не вѣрно переводимаго по французски словомъ „рабъ“.

„Русское рабство не было ни чѣмъ инымъ и не „имѣло другаго происхожденія: оно проистекло „изъ экономическихъ и даже физическихъ условій „Московіи, которая была значительно увеличена по-„слѣдними государями изъ дома Рюрика и которой „угрожала опасность, что ея рѣдкое народонасе-

[1]) Revue de deux mondes, livraison de 1-e Avril 1876.

„леніе, подобно ручьямъ въ пустынѣ, разбредется и „растеряется въ ея обширныхъ равнинахъ...“

И пока крестьяне, ремесленники и даже горожане не могли покидать землю, на которой они родились, бояре, по настоянію своего государя, съ каждымъ днемъ все болѣе и болѣе сближались съ западною цивилизаціею, усвоивали себѣ ея промышленность, знанія и искусства и вызывали въ русскую землю нѣмецкихъ, французскихъ и итальянскихъ ученыхъ, художниковъ и ремесленниковъ, которые, весьма естественно, приносили съ собою свои вкусы, методы и предразсудки.

Это было настоящее сельское и промышленное нашествіе, опиравшееся на высшіе классы, сопротивляться которому не могъ прикрѣпленный къ землѣ русскій народъ.

Такимъ образомъ, русское искусство было заглушено въ ту самую минуту, когда страна, послѣ непрестанной борьбы и продолжительнаго чужеземнаго владычества, начинала устанавливаться на незыблемыхъ основаніяхъ. Но крестьянинъ, сохраняя горькое воспоминаніе о своей прежней относительной свободѣ, продолжалъ жить внѣ этой привозной цивилизаціи, тщательно сохранялъ свои преданія, почитаніе древнихъ церковныхъ памятниковъ и старые обычаи, и продолжалъ строить свои дома, какъ ихъ строили его предки. Можно было сказать, что возстановленіе русскаго искусства въ Россіи не только не встрѣтило бы препятствій, на которыя натолкнулась бы подобная попытка въ другихъ странахъ, но было бы съ благосклонностію принято громаднымъ большинствомъ на-

родонаселенія и увѣнчало бы собой освобожденіе крестьянъ.

Россія владѣетъ чрезвычайно богатымъ запасомъ искусства; въ теченіе двухъ столѣтій она его держала подъ ключемъ. Теперь ей остается только открыть его и черпать изъ него полными пригоршнями.

Она счастливѣе насъ въ этомъ отношеніи и ей не придется выносить долгой внутренней борьбы, чтобы воспринять то, что ей принадлежитъ, и пользоваться имъ, потому что въ этомъ дѣлѣ истиннаго возрожденія она будетъ имѣть за собою мнѣніе громаднаго большинства русскихъ людей, которое не могло быть поколеблено долговременнымъ направленіемъ искусства, чуждымъ его духу, и которое ожидало только случая для своего проявленія. Но нельзя скрывать отъ себя, что для того, чтобы русское искусство могло связать нить, порванную въ XVII вѣкѣ, чтобы оно могло, не дѣйствуя слишкомъ долго на ощупь, уловить свои главнѣйшіе элементы и воспользоваться ими, необходимо при выборѣ ихъ руководствоваться современнымъ критическимъ взглядомъ, а не брать ихъ на удачу.

Мы пытались показать различные источники русскаго искусства, его превращенія и стойкость нѣкоторыхъ теорій; теперь намъ остается выяснить условія его жизненности.

На самомъ дѣлѣ, искусство никогда не можетъ быть произведеніемъ случайнымъ, слѣдствіемъ причудливаго выбора изъ разныхъ элементовъ; но непремѣнно логичнымъ результатомъ извѣстныхъ

условій, изъ которыхъ однѣ чисто физическія, а другія же—духовныя.

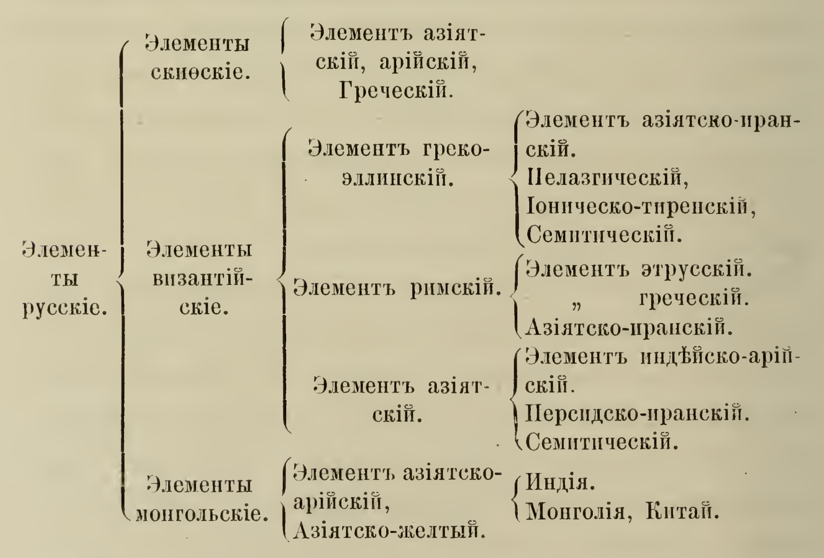
Если дѣло касается архитектуры, то на первомъ мѣстѣ между физическими условіями надо поставить климатъ, матеріалы и характеръ потребностей; а между условіями духовными—ремесленныя преданія, религіозное чувство, гражданскіе и военные обычаи и вкусы свойственные племенамъ.

Впрочемъ, нѣтъ ни одного извѣстнаго въ исторіи народа, который сразу изобрѣлъ бы цѣлое искусство, но всѣ они воспользовались только элементами, унаслѣдованными ими отъ предшествовавшихъ цивилизацій, чтобы присвоить ихъ своимъ потребностямъ и своему духу. Иногда преобразованіе является въ этомъ случаѣ до того совершеннымъ, что источники открываются съ большимъ трудомъ;—иногда же они опредѣляются легко. Таковы условія русскаго искусства. Источники его открываются безъ затрудненій, вслѣдствіе медленнаго развитія русскаго народа на пути цивилизаціи и его нерасположенія къ рѣзкимъ перемѣнамъ.

Между этими разнородными источниками русскаго искусства искусство византійское занимаетъ, конечно, главное мѣсто; но уже съ довольно отдаленнаго времени встрѣчаются, главнымъ образомъ въ орнаментаціи, другіе элементы, азіятскаго происхожденія. Когда Константинополь перестаетъ быть столицей Восточной имперіи и въ Россіи настаетъ владычество Монголовъ, эти азіятскіе элементы получаютъ большее значеніе, не замѣняя впрочемъ собою византійскихъ строительныхъ

пріемовъ въ зодчествѣ и іератизма въ религіозной живописи.

Помимо второстепенныхъ элементовъ, проявляющихся въ образованіи русскаго искусства, два, только что указанныхъ нами источника, одинъ чисто византійскій, а другой азіятскій, господствуютъ, правда, въ разныхъ доляхъ, но, тѣмъ не менѣе, составляютъ основу русскаго искусства. Эти доли могутъ измѣняться и даже нерѣдко измѣнялись, не нарушая этимъ единства, по той причинѣ, которую мы уже объяснили, а именно, потому что само византійское искусство, есть произведеніе сложное, въ которое въ значительной степени входитъ элементъ азіятскій. Значеніе этихъ различныхъ элементовъ лучше всякаго описанія объяснитъ слѣдующая таблица:



Изъ этого видно, что русское искусство, происходитъ ли оно отъ мѣстныхъ скиѳскихъ преданій, заимствуетъ ли оно свои элементы изъ Византіи,

или же получаетъ ихъ подъ вліяніемъ татарскаго владычества, постоянно черпаетъ изъ однихъ и тѣхъ же азіятскихъ источниковъ и, какова бы ни была доля различныхъ вкладовъ, единство его не могло быть нарушено. Востокъ доставляетъ ему по крайней мѣрѣ девять десятыхъ его элементовъ и кое-какія западныя и семитическія преданія, которыя оно находитъ въ Византіи, не столь могущественны, чтобы разрушить это единство. Къ тому же русское искусство пренебрегаетъ ими и изъ византійскаго искусства беретъ преимущественно то, что отличается восточнымъ характеромъ.

Слѣдуетъ ли изъ этого, что русскій народъ принадлежитъ исключительно той Азіи, какой она дошла до насъ съ вѣками?

Конечно, нѣтъ.

Русскіе совсѣмъ не Индусы, не Монголы, не Желтые, не Семиты, и не Иранцы, которые теперь населяютъ Персію, и если между ними встрѣчаются слѣды этихъ различныхъ племенъ, и именно Финновъ и Татаръ, то громадное большинство народонаселенія, Европейской Россіи, славянское, т. е. арійскаго происхожденія: постоянныя же сношенія этого населенія съ Востокомъ, его колыбелью, дали возможность его генію развиваться внѣ западнаго вліянія до XVII вѣка.

Сдѣланныя съ тѣхъ поръ попытки склонить его къ проявленіямъ западнаго искусства, а именно, попытки заставить его принять искусства романскихъ народовъ остались мертворожденными, и привели лишь къ слишкомъ продолжительной мистификаціи.

Только питаясь своими источниками и черпая изъ собственнаго запаса, русское искусство снова выйдетъ на потерянную имъ дорогу. Минута чрезвычайно удобна, потому что общественное мнѣніе въ Россіи съ каждымъ днемъ высказывается съ большею энергіею въ пользу духовной самостоятельности, а освобожденіе крестьянъ есть громадный шагъ къ укрѣпленію русской народности, независимой отъ иноземнаго вліянія, живущей собственною жизнію, и обладающей собственнымъ геніемъ.

Съ нѣкоторыхъ поръ русская литтература не безъ блеска двинулась впередъ; пластическія искусства послѣдуютъ этому національному движенію.

Они сумѣютъ отыскать эти преданія, тщательно хранимыя въ духѣ народа, и засіять новымъ блескомъ между западною Европою, идущею ощупью на поприщѣ искусствъ, и дряхлѣющимъ Востокомъ.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

БУДУЩНОСТЬ РУССКАГО ИСКУССТВА.

Архитектура.

Климатъ центральной Россіи отличается исключительнымъ характеромъ: очень жаркій лѣтомъ и очень холодный зимою, онъ требуетъ, слѣдовательно, особенныхъ предосторожностей, когда надо воздвигнуть какое-либо общественное зданіе или частное жилище; формы принятыя въ архитектурѣ нашего умѣреннаго западнаго климата не годились бы въ странахъ, гдѣ настолько же необходимо обезпечить себя отъ крайней жары, насколько и отъ сильнаго холода и продолжительной зимы.

Каменныя стѣны должны быть толстыми, имѣть сводчатое покрытіе и быть совершенно укрытыми кровлями, которыя защищали-бы ихъ облицовку, какъ отъ сырости и мороза, такъ и отъ жара. Для этихъ кровель пригодны только черепица и металлы, а эти вещества удобны для украшенія.

Подъ небомъ, которое часто бываетъ мрачнымъ, вѣнчанія зданій должны представлять собою очень выразительные силуэты, а ихъ внѣшняя поверхность—очень яркія сопоставленія свѣта и тѣни, для достиженія большаго эффекта въ продолженіи долгихъ и прекрасныхъ лѣтнихъ дней.

Древне-русскіе зодчіе принимали во вниманіе эти два условія. Они не только любили силуэты, смѣло выдѣляющіеся на небѣ, но и умѣли придавать имъ пошибъ на столько же изящный, насколько живописный. Подъ этими вѣнчаніями находились прорѣзанныя рѣдкими окнами, но хорошо защищенныя стѣны, на которыхъ были мѣста весьма искусно подготовленныя для живописи; затѣмъ нерѣдко устроивались низкіе, широкіе и коренастые портики, которые существеннымъ образомъ защищали людей, ходившихъ около зданія.

Все это ничѣмъ не напоминаетъ западную классическую архитектуру, но за то совершенно соотвѣтствуетъ потребностямъ и климату Россіи. Наиболѣе часто употребляемый матеріалъ, кирпичъ, совершенно подходилъ къ этой смѣшанной архитектурѣ, въ которой детали имѣютъ наименьшее значеніе.

По восточному примѣру, при зданіяхъ со сводчатымъ покрытіемъ, металлическія или черепичныя кровли настилаются прямо по сводамъ, расположеннымъ такимъ образомъ, что воды стекаютъ между распалубокъ.

Задача конструкціи на столько же проста, на сколько и разумна, потому что своды прорѣзывающіе стѣны, обрисовываются снаружи и защищаютъ облицовку.

Сочетанія сводовъ изъ кирпича или туфа могутъ образовать систему сталактитовъ, легкую для исполненія, очень прочную и производящую малый распоръ. Арки расположенныя одна надъ другой и свѣшивающіяся внутрь производятъ большой эффектъ, не представляя серьезныхъ затрудненій при выполненіи.

Эта сводчатая система даетъ возможность поддерживать высокія вѣнчанія, какъ это показываетъ черт. 42, и получать смѣлыя сочетанія, которыя Византійцы только провидѣли, но которыя современныя познанія позволяютъ развивать до безконечности, оставаясь вѣрнымъ основному началу.

Русское зодчество на той степени развитія, которой оно достигло въ XVII вѣкѣ, представляетъ собою орудіе превосходное въ томъ отношеніи, что широта основныхъ началъ не стѣсняетъ свободы художника, и что можно задумывать самыя смѣлыя сочетанія, оставаясь вѣрнымъ этимъ началамъ.

Уже византійская архитектура открыла художникамъ болѣе широкое поле, чѣмъ то сдѣлала архитектура римская; но, это искусство, послѣ первыхъ его усилій, повидимому, заключилось въ самомъ узкомъ формализмѣ. Начиная съ XVI вѣка русскіе художники воспринимаютъ это покинутое искусство и открываютъ ему новую дорогу. Они остановились въ XVII вѣкѣ. Девятнадцатому вѣку слѣдуетъ воспринять прерванную работу.

Но, чтобы довести это дѣло до хорошаго конца, надо проникнуться духомъ, который руководилъ этими художниками въ теченіи XVI и XVII вѣка,

и *забыть* это обученіе, которое считается классическимъ, и которое не только въ Россіи, но и на всемъ европейскомъ материкѣ заставило искусство покинуть его логичный ходъ, согласный съ духомъ племенъ и народностей.

Попытаемся-же указать на способы, которые могутъ снова обезпечить этотъ ходъ.

Возьмемъ сперва своды, которые составляютъ, въ византійской архитектурѣ, какъ и въ средневѣковой французской, первые основные элементы зданій. И въ самомъ дѣлѣ, сводъ защищаетъ занимаемыя пространства, а стало быть отъ него должны зависѣть подпоры, столбы и точка опоры.

Если надо покрыть пространство, то какимъ способомъ оно можетъ быть покрыто?

Имѣя въ виду эту задачу, надо сперва подыскать систему свода, а потомъ способы поддержать его на желаемой высотѣ. Нѣтъ ничего болѣе согласнаго съ логикой, какъ этотъ способъ производства, употреблявшійся съ весьма большою свободою въ приложеніи византійскими и средневѣковыми французскими зодчими, хотя впрочемъ системы тѣхъ и другихъ вовсе не были тождественны въ способахъ исполненія или въ практическомъ примѣненіи.

При разсматриваніи московскихъ сооруженій становится яснымъ, что русскіе зодчіе стремились развить систему сводчатаго покрытія, примѣненнаго Византійцами, и что если въ XVII вѣкѣ они были остановлены въ своихъ попыткахъ западнымъ лже-классическимъ вкусомъ, то ни что непомѣшало-бы имъ снова приняться теперь за при-

ложеніе этой системы, пользуясь тѣми усовершенствованіями, которыя строительные пріемы, имѣющіеся въ нашемъ распоряженіи, даютъ возможность приложить къ подобной конструкціи.

Византійскій сводъ отличается отъ западнаго римскаго свода полною свободою въ примѣненіи пріемовъ и легкостью въ исполненіи, какъ мы это уже показывали въ 1-вой главѣ, на чертежѣ 2 и послѣдующихъ, — легкостью исполненія, полученной долгимъ навыкомъ, пріобрѣтеннымъ обитателями Востока въ конструктивныхъ пріемахъ этого рода. Въ XVI вѣкѣ русскіе имѣли нѣкоторыя свѣденія о готическомъ сводѣ, изобрѣтенномъ во Франціи въ концѣ XII столѣтія, основныя начала котораго распространились по всему лицу Европы, начиная съ конца XIII вѣка.

Если употребленіе постоянныхъ арочныхъ кружалъ позволяло расширить область приложенія византійскаго свода, то тѣмъ болѣе теперь это употребленіе дало бы обильныя средства, изъ которыхъ строители извлекли бы большую пользу.

Достаточно будетъ представить нѣсколько примѣровъ, чтобы показать выгоды, которыя дало-бы воспринятіе въ Россіи способовъ, испытанныхъ въ XV и XVI вѣкѣ.

Пусть (таб. XXII) дана будетъ зала, планъ одного изъ концовъ которой, мы прилагаемъ въ *A*.

Это—очень обширная зала, внутренность которой между колоннъ представляетъ пролетъ въ 23 метра. [1]). Надо ее покрыть сводомъ и ярко освѣтить, слѣдуя русской конструктивной системѣ.

[1]) 10,78 пог. саж.

Для этого на колонахъ, предположенныхъ въ данномъ случаѣ металлическими, и на контрфорсахъ, образующихъ внутреннія ниши, на уровнѣ нижняго этажа надо вывести коробовые своды, которые, прорѣзывая сообразно византійскимъ пріемамъ стѣны во второмъ этажѣ, представятъ сильное сопротивленіе, предназначенное для уничтоженія распора сводчатой системы. Съ замковъ этихъ коробовыхъ сводовъ пойдутъ полуциркульныя подпружныя арки, которыя образуютъ скелетъ большаго свода.

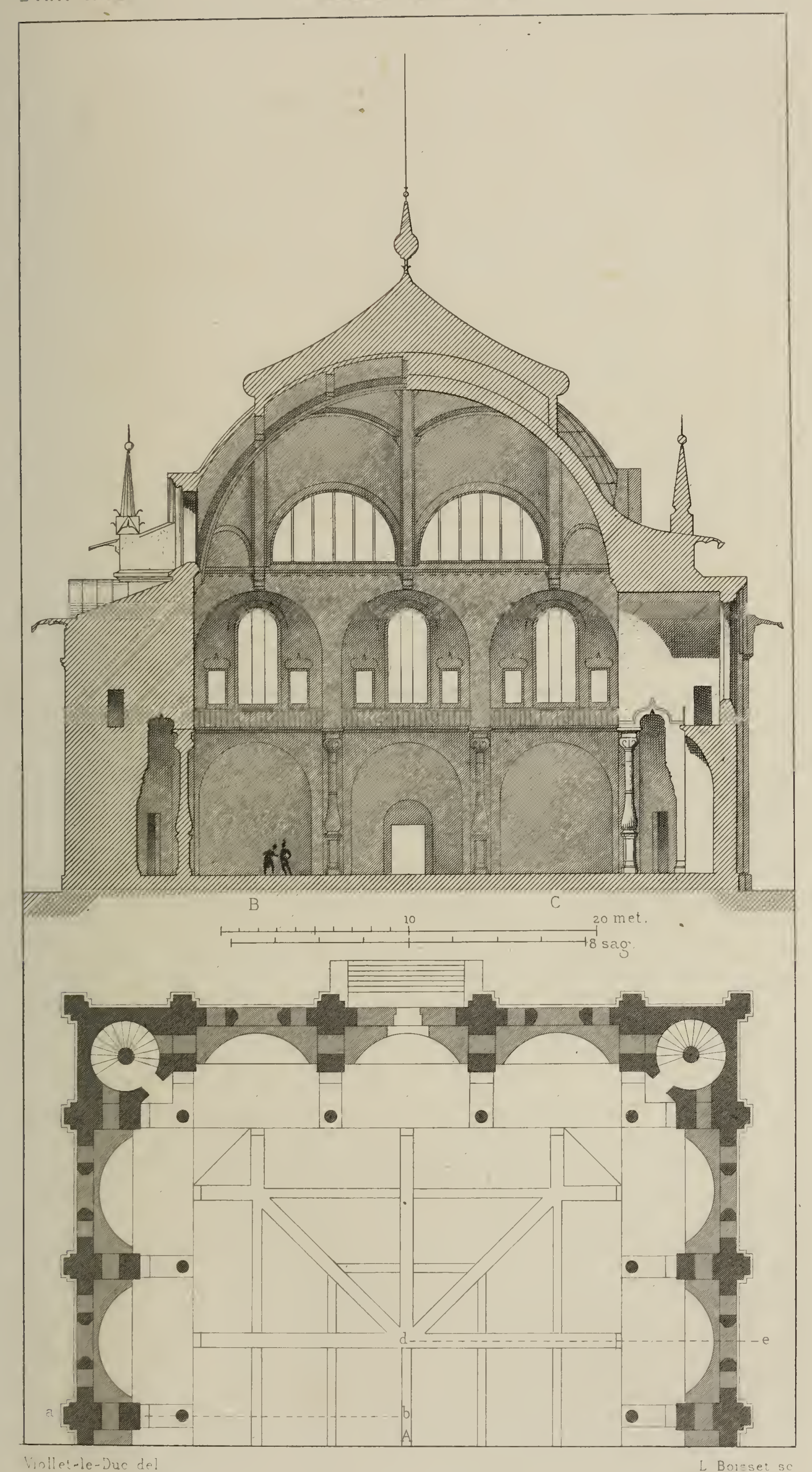
Съ одного замка на другой будутъ перекинуты архивольты полукруглыхъ верхнихъ оконъ, которые должны ярко освѣщать этотъ сводъ.

Съ одной подпружной арки на другую перекидываются пять поперечныхъ арокъ: одна изъ нихъ расположена въ замкѣ, по оси свода, а остальныя— по двѣ съ каждой стороны; онѣ дадутъ возможность заполнить промежутки между подпружными арками бочарными сводами, конструкцію которыхъ мы сейчасъ опишемъ.

Планъ *A* показываетъ какъ арки расположены по краямъ залы, чтобы образовать на нихъ покрытіе, округлое снаружи и внутри.

Въ *B* показанъ разрѣзъ этой залы по *ab*, а въ *C*—по *de*.

Вслѣдствіе этой системы размѣщенія арокъ одной надъ другой (системы вполнѣ русской) эта конструкція представляетъ общее, состоящее изъ отдѣльныхъ клѣтокъ, весьма хорошо уравновѣшенное по всѣмъ направленіямъ, которое допускаетъ легкое устройство металлической кровли



Viollet-le-Duc del L. Boisset sc

GRANDE SALLE (SYSTEME DE STRUCTURE RUSSE).

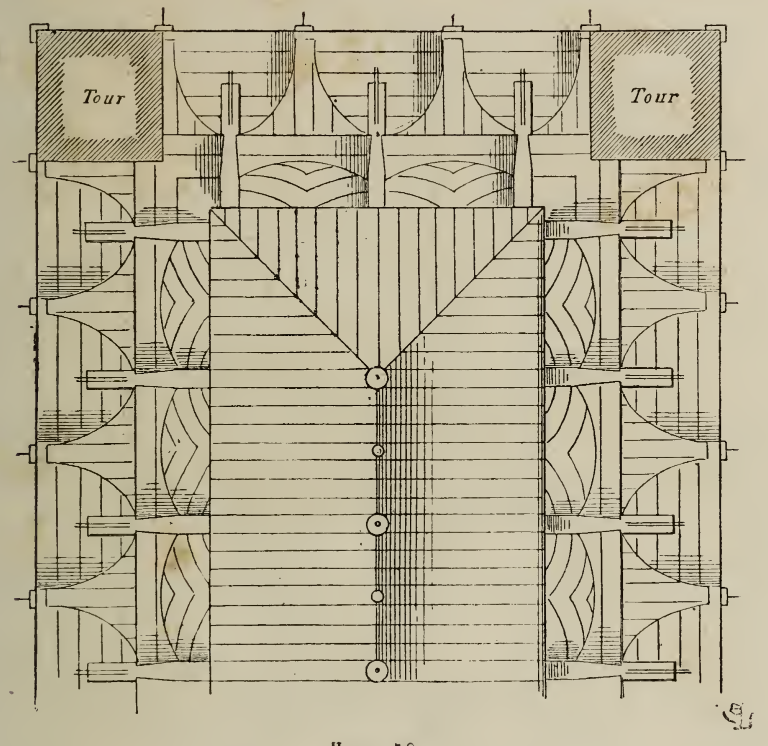
Plan et Coupe

БОЛЬШАЯ ЗАЛА (РУССКАЯ СИСТЕМА ПОСТРОЙКИ).

Планъ и разрѣзъ

и стока дождевыхъ водъ, какъ это показываетъ чертежъ 58, изображающій горизонтальную проэкцію этой кровли.

Конструкція подобнаго рода прекрасно подходитъ къ употребленію кирпича или мелкихъ матеріаловъ со штукатуркою, расписанною изнутри.



Черт. 58.

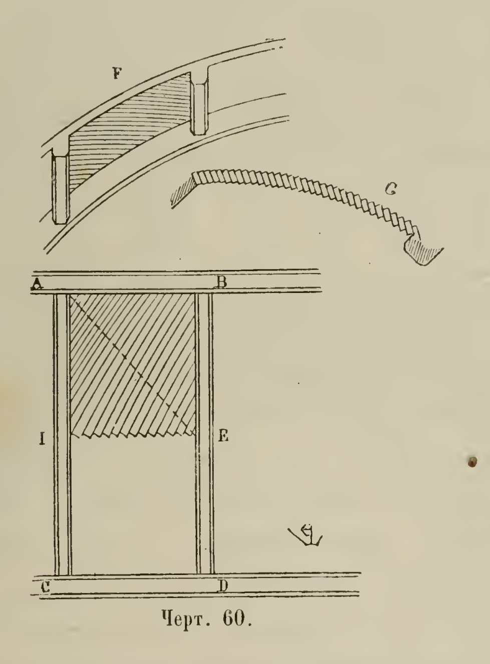
Чертежъ 59-й даетъ возможность оцѣнить эту конструктивную систему и способы ея украшенія, которые ни въ чемъ съ ней не расходятся и которые, какъ и внутренній видъ этого помѣщенія, согласны съ византійскими данными.

Бочарныя заполненія между подпружными арками, сложенныя изъ кирпича или туфа, могутъ



Черт. 59.

быть сведены безъ кружалъ, потому что кирпичи могутъ располагаться съ нѣкоторымъ уклономъ. Пусть, чертеж. 60, будетъ горизонтальная проэкція одной изъ частей этого свода, гдѣ *AB* и *CD* будутъ части подпружныхъ арокъ, а *AC* и *BD* поперечныя арки, образующія бочарный сводъ; и наконецъ *F*, разрѣзъ по *IE*. Ряды кирпичей будутъ расположены такъ, какъ показываютъ кривыя діагональныя линіи въ горизонтальной проэкціи, и,



Черт. 60.

если мы сдѣлаемъ разрѣзъ по *AE* (см. въ G), то увидимъ, что эти ряды кирпича, имѣющіе только весьма слабое наклоненіе, могутъ быть положены безъ кружалъ, и распоръ ихъ будетъ ничтоженъ. Выступы внутренней поверхности, образуемые ребрами кирпичей, будутъ удерживать штукатурку.

Излишнимъ кажется доказывать выгоды этой

сводчатой конструкціи, которая происходитъ отъ элементовъ византійскихъ и восточно-магометанскихъ и столь удобна для украшенія.

Что же касается внѣшняго вида этой залы, то чертеж. 61, изображающій фасадъ одного изъ ея угловъ, даетъ возможность составить себѣ объ немъ понятіе.

Этотъ примѣръ показываетъ какими средствами обладаетъ русское искусство въ томъ, что касается собственно построенія сводовъ.

Мы уже видѣли, что русскіе зодчіе сумѣли извлечь выгоду изъ купола въ ихъ церквахъ. Здѣсь кстати будетъ указать на тѣ конструктивныя системы, которыя были приложены или могутъ быть приложимы согласно съ принятыми данными.

Пусть (таб. XXIII) будетъ въ A горизонтальная проэкція половины купола, расположеннаго на четырехъ подпружныхъ аркахъ. Въ углахъ надъ пазухами подружныхъ арокъ выводятся коническіе сводики B, на которыхъ перекидываются другія подпружныя арки меньшаго діаметра; затѣмъ еще угловые коническіе сводики C, поддерживающіе четыре еще меньшія подпружныя арки; такимъ образомъ квадратъ изъ EF перейдетъ въ *GH* (см. разрѣзъ). Въ этомъ послѣднемъ квадратѣ вписывается восьмиугольникъ, затѣмъ въ немъ другой восьмиугольникъ, вписанный и не параллельный; и наконецъ третій, также не параллельный, на который уже помѣщается круглый барабанъ или верхній фонарикъ.

Эта конструкція ясно обозначится снаружи и образуетъ декорацію, какъ это видно на таблицѣ



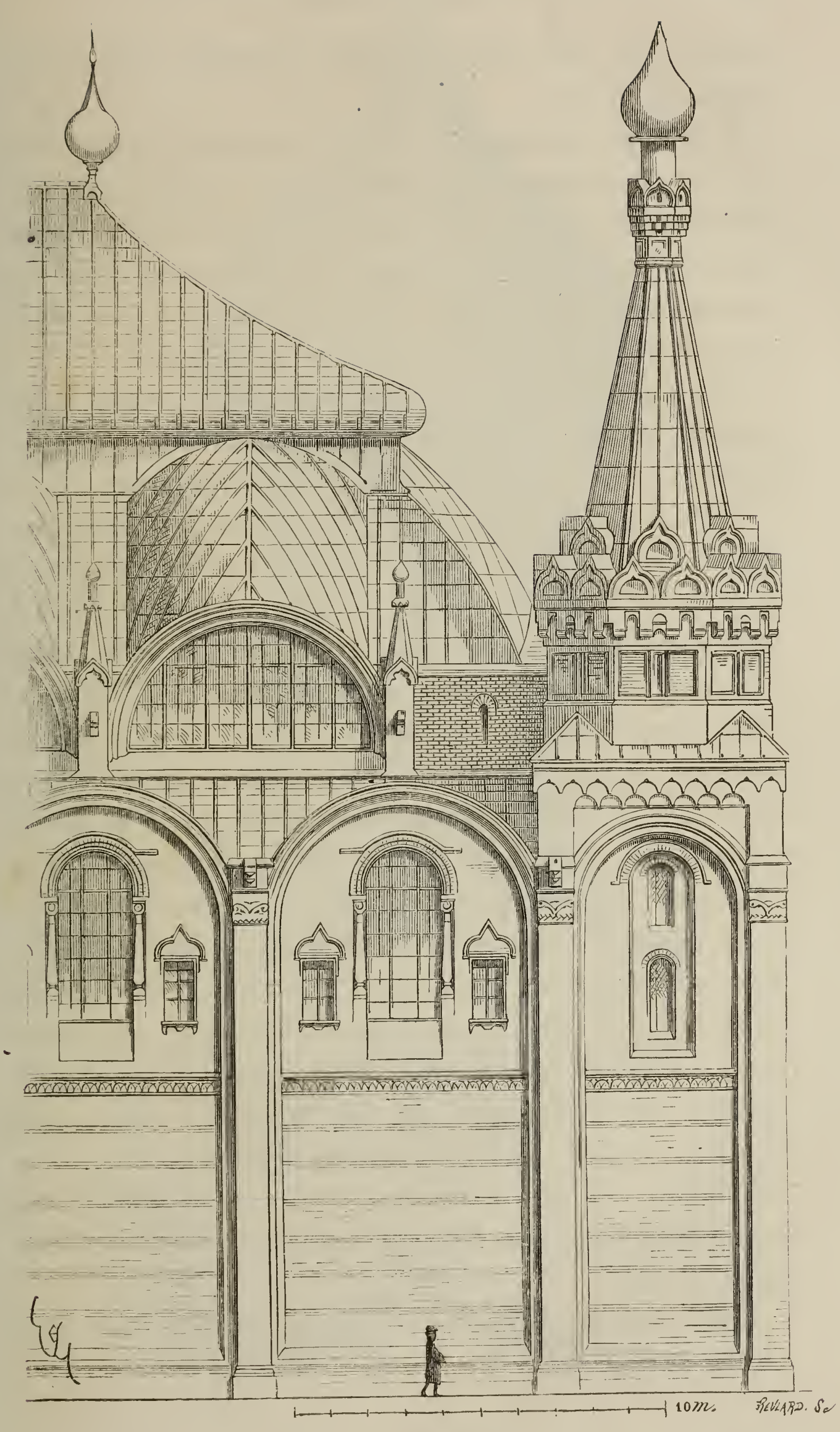
Viollet-le-Duc del L. Boisset sc.

COUPOLE AVEC ARCS ENCORBELLÉS ET JOURS.

Coupe et Plan.

КУПОЛЪ СЪ ВЫСТУПАЮЩИМИ АРКАМИ И СЪ ПРОСВѢТАМИ

Разрѣзъ и планъ.



Черт. 61.

XXIV, гдѣ *AB* представляютъ разрѣзъ сводчатаго покрытія нефа.

Если предположимъ, что при этомъ наружность будетъ облицована кирпичемъ или поливными изразцами, что внутренность будетъ украшена живописью и что кровля главки будетъ вызолочена, то можно себѣ представить впечатлѣніе, которое приводитъ эта конструкція внутри и снаружи.

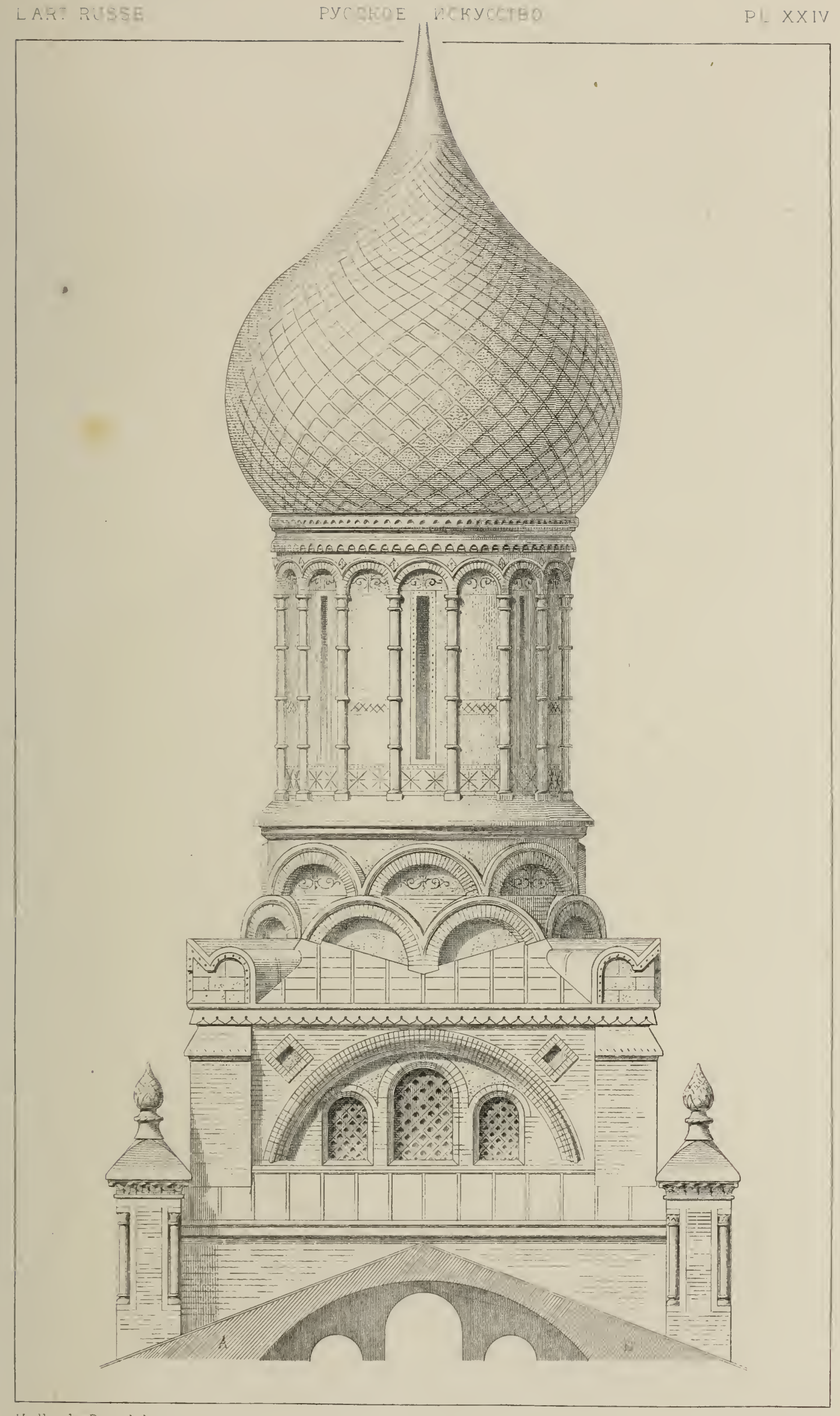
Эта система арокъ, расположенныхъ одна надъ другой, допускаетъ различныя приложенія и пригодна для покрытія большихъ пространствъ.

Пусть напримѣръ, черт. 62, будетъ планъ купола, который надо воздвигнуть на четырехъ столбахъ *ABCD*. Надо сперва начертить четыре большихъ подпружныхъ арки *AB*, *BD*, *CD* и *AC*, діаметръ которыхъ равняется 13 метрамъ [1]). Въ квадратѣ вписывается восьмиугольникъ *a b c d e* и пр., и перекидываются арки изъ *c* въ *a*, изъ *c* въ *e* и т. д., изломанныя въ ключѣ въ *b* и *d*, согласно съ очертаніемъ восьмиугольника; чтобы подперетъ эти изломы, изъ *A* въ *b*, изъ *B* въ *d* и т. д., будутъ точно также перекинуты части арокъ. Такимъ образомъ точки *b* и *d* будутъ совершенно неподвижны. Въ этомъ восьмиугольникѣ вписываются арки *fg*, *gh*, *hi* и т. д.; затѣмъ расположенныя на нихъ арки *kl*, *lm*, *mn*, *no* и пр., надъ которыми можетъ быть выведенъ куполъ.

Чтобы лучше выяснить эту конструкцію, мы прилагаемъ перспективный видъ внутренности, таблица XXV.

Ясно, что это сочетаніе арокъ удивительно под-

[1]) 6,09 сажени.



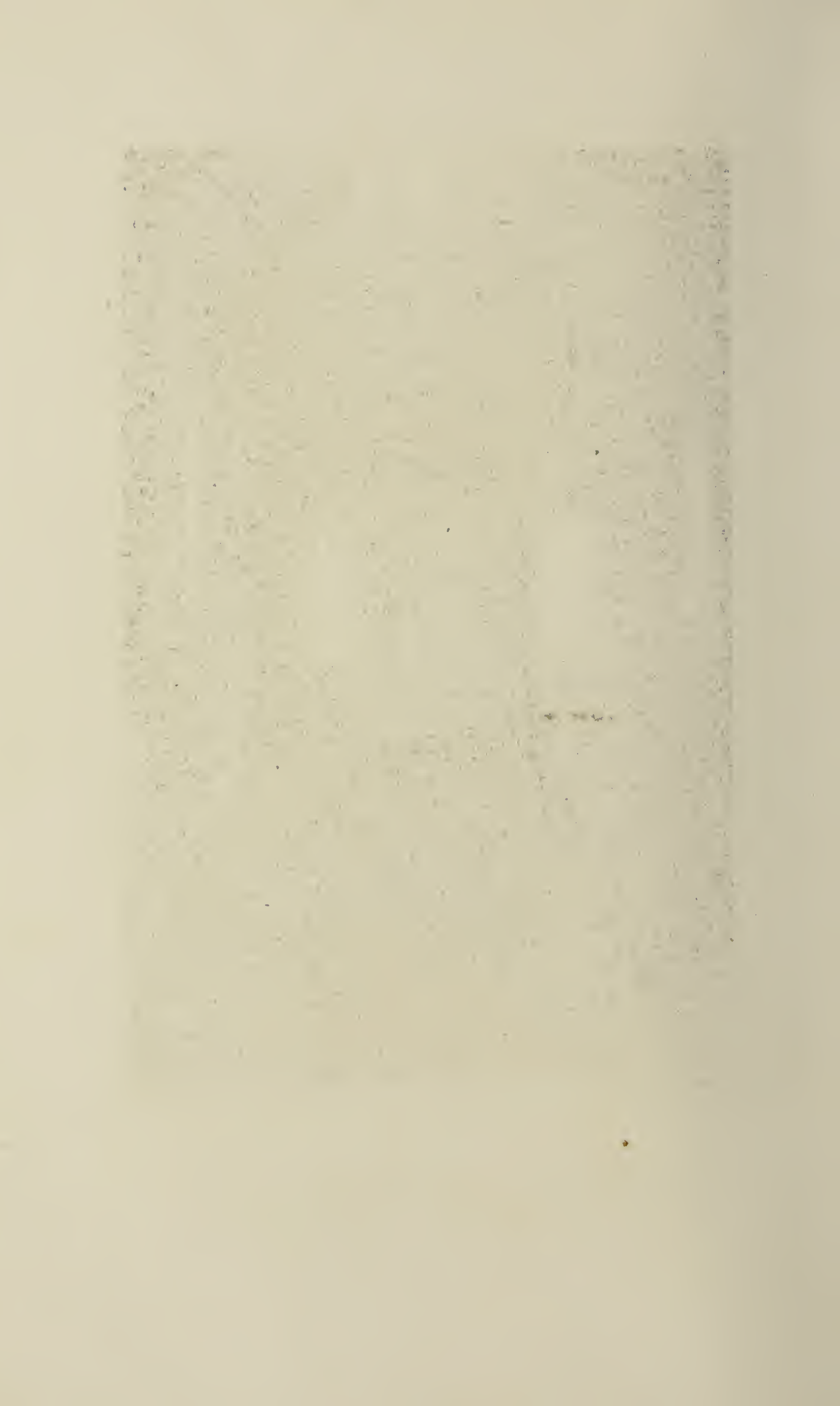
Viollet-le-Duc del. Bury père sc.

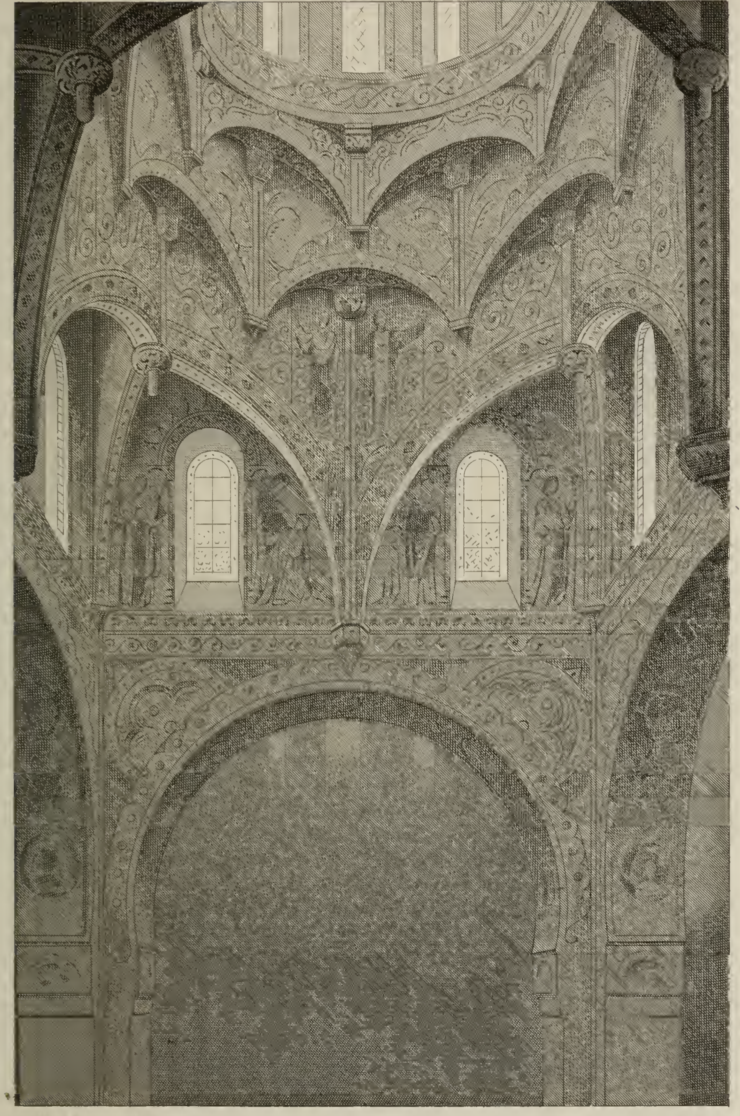
COUPOLE AVEC ARCS ENCORBELLÉS ET JOURS.

Élévation.

КУПОЛЪ СЪ ВЫСТУПАЮЩИМИ АРКАМИ И СЪ ПРОСВѢТАМИ

ВЫСОТА





Viollet-le-Duc del J. Sulpis sc.

VUE PERSPECTIVE INTÉRIEURE D'UNE COUPOLE.

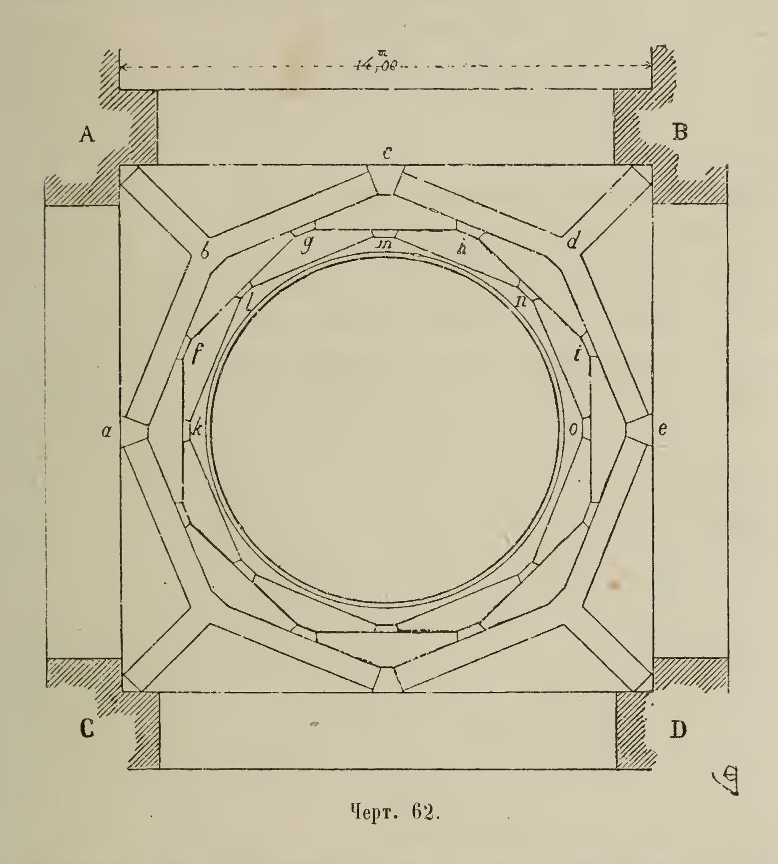
Systeme d'arcs chevauches

ПЕРСПЕКТИВНЫЙ ВИДЪ ВНУТРЕННЕЙ ЧАСТИ КУПОЛА

Система перекидныхъ арокъ

Ve A. MOREL et Cie Editeurs. Imp Lemercier et Cie Paris

ходитъ къ украшеніямъ, образуя чрезвычайно эффектную игру свѣта и тѣни; вертикальныя поверхности освѣщаются сверху, а арки образуютъ тѣни достаточно сильныя для того, чтобы выдвинуть блескъ освѣщенныхъ частей.



Черт. 62.

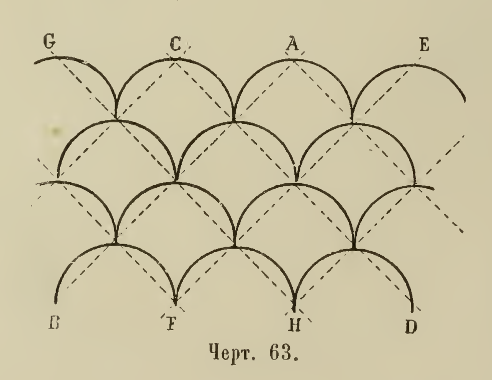
Всякій могъ убѣдиться какой тяжелый и неопредѣленный видъ имѣютъ паруса, поддерживающіе церковные купола, со времени построенія храма св. Софіи въ Константинополѣ, и какъ дурно распространяется свѣтъ по ихъ косымъ поверхностямъ.

Если они кажутся тяжелыми, то это потому,

что они тяжелы на самомъ дѣлѣ. Конструкціи, образецъ которой мы только что здѣсь привели, нельзя сдѣлать подобнаго же упрека. Силы и давленія вполнѣ уравновѣшены и распоръ уменьшенъ сколько возможно.

Помѣщая арки одна надъ другою, русскіе зодчіе приложили, слѣдовательно, одно изъ основныхъ началъ постройки византійскихъ сводовъ и открыли обширное поле измышленій для строителей.

Осмысленность системы арокъ, расположенныхъ другъ на другѣ, легко доказать теоретически, разсматривая части арокъ, какъ линіи передачи давленій; потому что, если представить себѣ вертикальную проэкцію конструкціи, сооруженной согласно чертежу 63, то будетъ ясно, что всѣ дав-



Черт. 63.

ленія передаются по линіямъ *AB, CD, EF* и *GH*, и, вполнѣ уравновѣшиваясь, сосредоточиваются въ точкахъ *B, F, H, D*.

Римляне уже приняли эту систему для нѣкоторыхъ изъ своихъ сооруженій, и именно для Пантеона въ Римѣ; ее развили Византійцы, а еще бо-

лѣе Русскіе въ ихъ постройкахъ XV, XVI и XVII вѣка. Ничто не мѣшаетъ продолжать извлекать изъ нея возможную пользу.

Сочетая внутренніе свѣсы съ арками, расположенными другъ на другѣ, можно устроить, напримѣръ при куполахъ, просвѣты въ тимпанахъ кокошниковъ, которые будутъ производить поражающее впечатлѣніе.

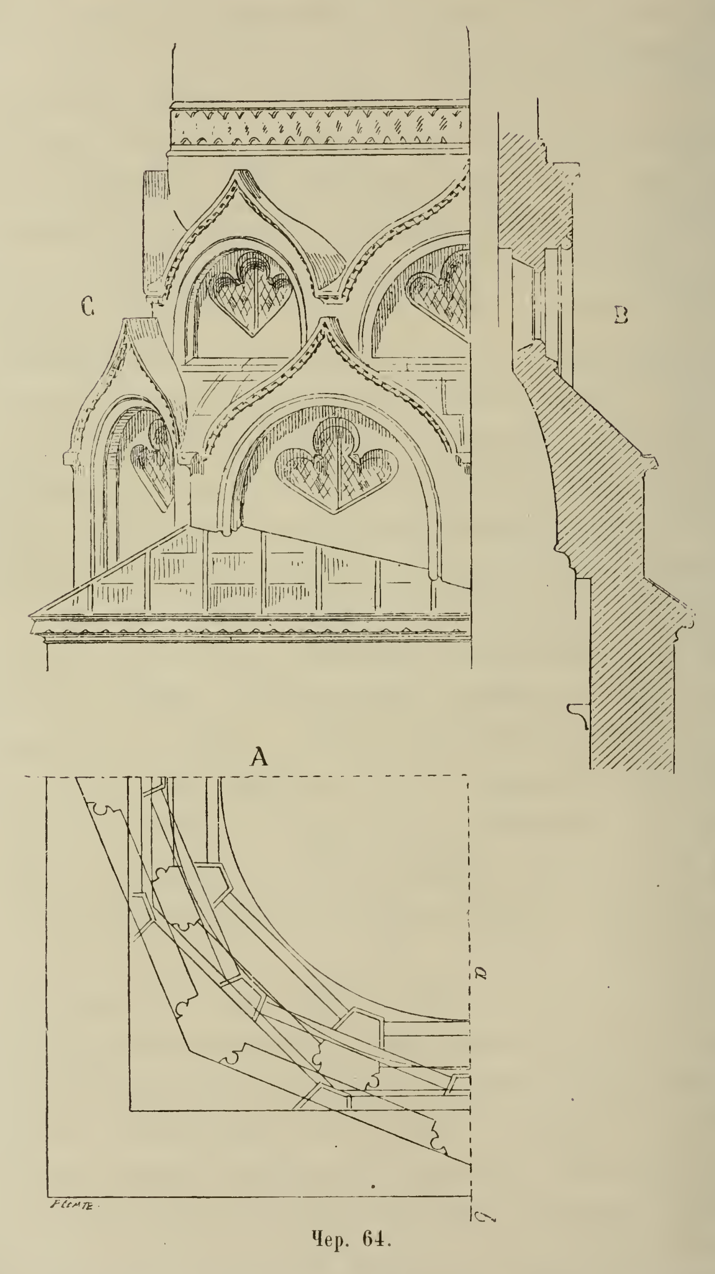
Пусть будетъ въ *A* (черт. 64) планъ четверти купола, расположеннаго на четырехъ подпружныхъ аркахъ. Прежде всего выводятъ восьмиугольникъ съ помощью четырехъ угловыхъ арокъ; потомъ, слѣдуя указанному выше способу, на немъ располагаютъ, съ помощью арокъ-же, другой восьмиугольникъ; а затѣмъ на этомъ второмъ восьмиугольникѣ располагаютъ точно также третій.

Но, во избѣжаніе входящихъ угловъ, въ тимпанахъ арокъ, начиная съ верхнихъ поверхностей ихъ, кладку ведутъ свѣсомъ, такимъ образомъ, чтобы эти тимпаны были параллельны подъ арками ихъ лицевымъ сторонамъ. При этомъ можно будетъ сдѣлать просвѣты въ тимпанахъ, какъ это видно на перспективномъ изображеніи внутренности (черт. 65).

Разрѣзъ *B* (черт. 64), сдѣланный по линіи *ab*, представляетъ конструкцію, а половина геометральнаго фасада *C* показываетъ, какъ эти арки проявляются снаружи и образуютъ естественное украшеніе подножія круглаго барабана, прорѣзаннаго въ свою очередь окнами и покрытаго полусферической скуфьей.

Мы не имѣемъ вовсе притязаній указывать всѣ

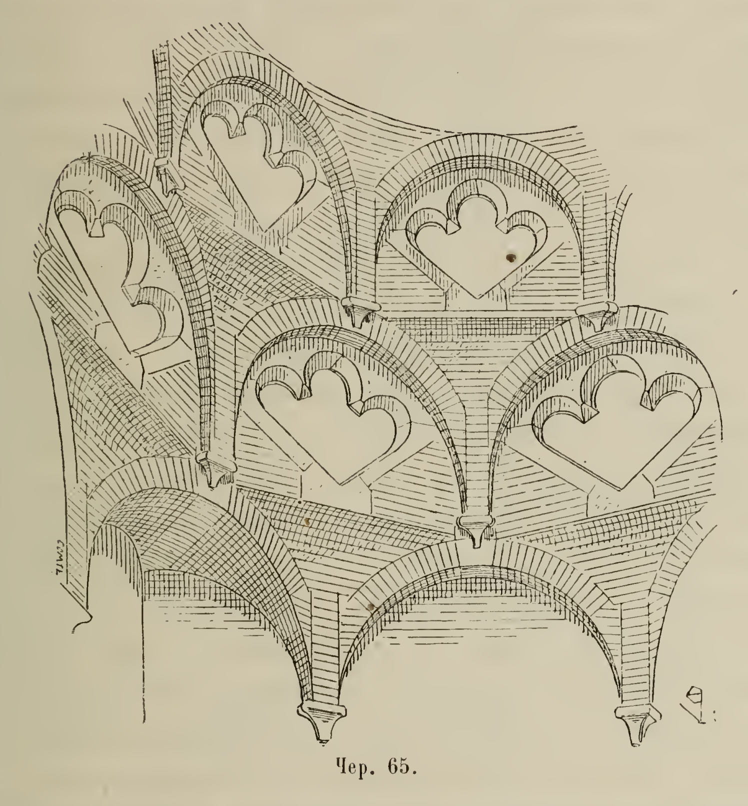
выгоды, которыя можно извлечь изъ этой куполь-



Чер. 64.

ной системы сводовъ, потому что онѣ простира-

ются до безконечности; мы хотѣли показать только, что принявшіе эту систему строители имѣютъ у себя въ рукахъ остроумный, простой и легкій способъ, потому что все это можетъ быть выведено безъ кружалъ, лишь при помощи нѣсколькихъ досокъ, обрѣзанныхъ по требуемымъ кри-



Чер. 65.

вымъ, способъ, который представляетъ большую свободу въ сочетаніяхъ и допускаетъ употребленіе простыхъ матеріаловъ, кирпича или туфа; потому что всѣ эти постройки обыкновенно оштукатурены, какъ внутри, такъ и снаружи, и расписаны или облицованы поливными изразцами по примѣру персидскихъ сооруженій.

Прежде чѣмъ покончить съ этимъ вопросомъ, мы полагаемъ полезнымъ дать еще примѣръ купольнаго покрытія, сообразнаго съ византійскими данными, но съ приложеніемъ пересѣкающихся арокъ.

Пусть будетъ въ *A* (черт. 66) планъ половины купола, вписаннаго въ квадратъ. Начертимъ четыре полуциркульныхъ арки *ab, cd, ef* и пр. Эти четыре арки пересѣкаются въ *g* и *h*. Въ квадратѣ *ghbd* мы располагаемъ угловыя арки *ik*, которыя дадутъ намъ возможность вывести восьмигранный барабанъ.

Въ *B* представленъ разрѣзъ этой конструкціи по линію *mn*, а въ *C*—внѣшній фасадъ.

Эта система даетъ намъ возможность открыть въ тимпанахъ просвѣты *oop*, которые превосходно освѣщаютъ сходящіе коробовые своды *g* и внутреннюю поверхность угловыхъ коробовыхъ сводовъ, такъ что треугольники *s* остаются относительно темными, что усиливаетъ впечатлѣніе, производимое этимъ сводчатымъ покрытіемъ.

Однѣ только четыре пересѣкающихся арки требуютъ кружалъ, потому что заполненія могутъ быть сложены по указанному выше византійскому способу. Нельзя не согласиться, что подобная внутренность удивительно пригодна для живописи и не надо забывать, что русская архитектура, подобно всѣмъ архитектурамъ, извѣстнымъ въ исторіи искусства, во времена своего блеска всегда призывала къ себѣ на помощь раскраску, какъ снаружи, такъ и внутри зданій, и не довольствовалась при этимъ скуднымъ размѣщеніемъ кое-



Чер. 66.

какихъ цвѣтныхъ мраморовъ или блестящей живописной отдѣлки кое-гдѣ, а предоставляла ей значительное и свободное участіе, выискивала для нея обширныя и прилично размѣщенныя пространства и смѣло выставляла противоположности между расписанными частями и одноцвѣтными поверхностями.

Этимъ еще хорошая русская архитектура .приближается къ искусствамъ Востока; она приковываетъ вниманіе къ одному мѣсту, умѣетъ приносить жертвы, чтобы достигнуть поражающаго впечатлѣнія и не размѣщаетъ, повсюду безразлично, пошлой орнаментаціи. Мы говоримъ „хорошая" русская архитектура, потому что этотъ излишекъ орнаментаціи, деталей и безполезныхъ частей обнаруживается именно съ той минуты, когда эта архитектура затѣваетъ подражать Италіи и Германіи.

Тогда пилястры, карнизы и всевозможные орнаменты размѣщаются безъ всякаго смысла, одинъ около другаго и одинъ надъ другимъ, и разрушаютъ то единство, которое такъ чаруетъ въ памятникахъ, не имѣющихъ этихъ излишествъ.

Мы укажемъ теперь на обладаніе этимъ единствомъ, выяснивши сперва, что оно связано съ принятымъ способомъ постройки, и что оно достигается только тогда, когда украшеніе есть дѣйствительно ничто иное, какъ выраженіе этого способа постройки.

Извѣстно съ какимъ широкимъ пониманіемъ впечатлѣній арабская, равно какъ и персидская архитектура умѣла распредѣлять свою орнаментацію какъ внутри, такъ и снаружи зданій. Она ее размѣ-

щала на нѣкоторыхъ частяхъ, служившихъ заполненіями, и давала отдохнуть глазу на большихъ гладкихъ и прочныхъ на видъ поверхностяхъ. Это качество тѣсно связано съ способомъ постройки. Оно даетъ возможность видѣть связь частей зданія и не нарушаетъ ни въ чемъ его основныхъ линій, которыя сохраняютъ всю свою чистоту. По этому поводу,—да позволятъ намъ краткое отступленіе.

Когда Греки изобрѣли свою удивительную систему архитектуры, извѣстную намъ по остаткамъ, они приняли за основу архитравъ и вертикальную опору, т. е. антаблементъ и колону. Этому-то остову они стремились придать изящество и ни съ чѣмъ не сравнимую красоту формъ, но притомъ такъ, чтобы это украшеніе не вредило ни въ чемъ качеству подпоры и поддерживаемыхъ частей. Наоборотъ,—утоненіе дорическихъ и іоническихъ колоннъ и профиль антаблементовъ этихъ орденовъ ясно обнаруживаютъ назначеніе этихъ существенныхъ архитектурныхъ частей.

Греки въ глубокой древности не дѣлали сводовъ, конечно не по незнанію ихъ, но потому, что они не находили приложенія для этого строительнаго пріема, или потому, что они пренебрегали имъ, какъ произведеніемъ варварскихъ народовъ.

Въ самомъ дѣлѣ Ассиріяне, Мидяне и Персы выводили своды и поддерживали ихъ толстыми устоями, сложенными обыкновенно изъ воздушнаго кирпича съ наружною отдѣлкою штукатуркою, поливными гончарными лещадками и каменными плитами. Греки не хотѣли унизиться до подобной работы, со стоявшей въ складываніи грубыхъ мате-

ріаловъ, которая не представлялась для нихъ дѣломъ искусства. Впрочемъ они не располагали огромными средствами и множествомъ рабочихъ рукъ, употребляемыхъ азіатскими монархами, и потому держались началъ архитравнаго покрытія или потолка, поддерживаемаго вертикальными подпорами.

Римляне, со временъ республики, приняли сводъ и во время имперіи присоединили къ этому строительному пріему, скорѣе изъ любви къ роскоши, нежели во имя изящнаго вкуса, греческіе ордена. Это греческое одѣяніе вовсе не согласовалось со сводчатымъ способомъ постройки; но Римляне охотно заимствовали отовсюду и мало заботились о томъ, согласовались ли между собой различныя искусства, которыя они приводили такимъ образомъ въ соприкосновеніе.

Когда имперія была перенесена въ Византію, греческіе художники приняли эту смѣсь и создали осязательныя формы сводчатой архитектуры. Они покинули ордена и антаблементы, съ которыми нечего было дѣлать при употребляемыхъ строительныхъ пріемахъ и обозначили опорныя точки сводовъ, остерегаясь отнять у нихъ ихъ видимую силу излишними украшеніями. Орнаментація располагалась въ заполненіяхъ, въ тимпанахъ и на вѣнчающихъ частяхъ. Впрочемъ, эта система была уже принята на Востокѣ, а именно въ сводчатыхъ сооруженіяхъ Месопотаміи. Она была усвоена въ Персіи и появилась въ древнихъ арабскихъ зданіяхъ Каира.

Очень естественно, что русское искусство съ ней согласовалось; такъ было до той минуты, ко-

гда пристрастіе къ итальянскому искусству, временъ упадка, отвратило русскихъ зодчихъ отъ основныхъ началъ, присущихъ византійскому сводчатому способу постройки, чтобы навязать имъ наклеенные ордена сомнительнаго вкуса, которые считались классическими.

Слѣдовательно надо опредѣлить границы, въ которыхъ архитектурныя украшенія зданій, покрытыхъ сводами по русскому способу, могутъ развиваться безъ вреда для характера, присущаго принятымъ строительнымъ пріемамъ.

Мы уже видѣли, что одно изъ характерныхъ отличій этого сводчатаго строительнаго пріема заключается въ томъ, чтобы проявить снаружи формы внутренняго сводчатаго покрытія.

Русскіе памятники представляютъ многочисленные пріемы этой разумной и прочной системы, пригодной для прекраснаго расположенія металлическихъ кровель на наружныхъ поверхностяхъ сводовъ.

Такимъ образомъ сводчатое зданіе обозначается снаружи вертикальными подраздѣленіями, а стѣны подъ сводами, сообразно византійскому пріему, суть ни что иное какъ заполненія, которымъ нечего поддерживать и которыя могутъ принимать произвольныя украшенія, тѣмъ болѣе, что эти украшенія могутъ быть защищены выступомъ архивольтовъ, очерчивающихъ снаружи внутренніе своды.

Таблица VI-я поясняетъ, насколько русскіе зодчіе XII вѣка умѣли согласоваться съ этими данными.

Успенскій соборъ въ Москвѣ (въ Кремлѣ), который относится къ XIV вѣку, представляетъ намъ

очень живописный пріемъ, производящій сильное впечатлѣніе: подъ внѣшними архивольтами, очерчивающими своды, надъ главною и надъ малыми абсидами расположены въ тимпанахъ большія живописныя изображенія; полукруглые навѣсы образуютъ значительный выступъ для лучшей защиты этой живописи и покоятся на деревянныхъ стропильцахъ.

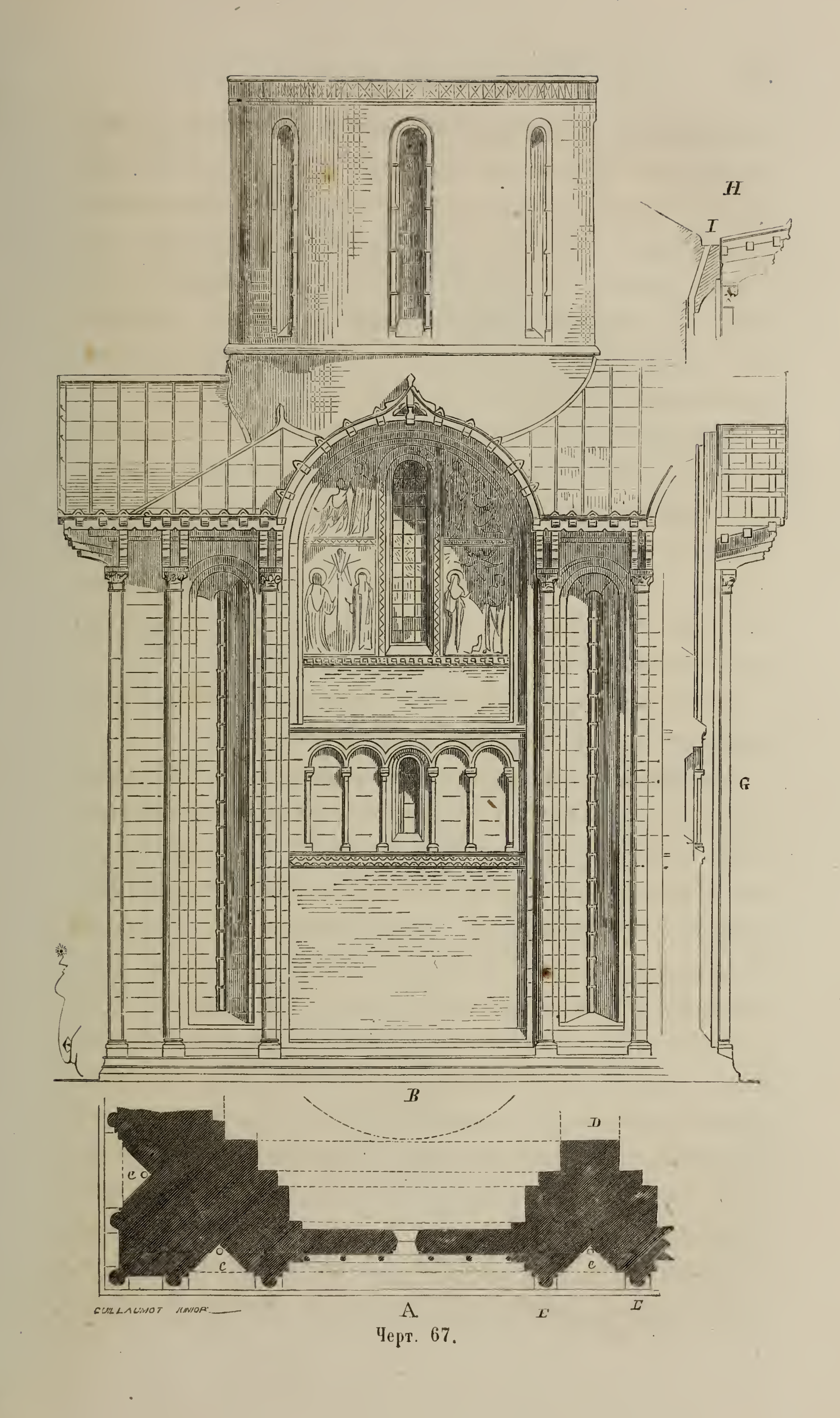
Здѣсь полезно указать на выгоду, которую можно извлечь изъ этого пріема.

Пусть, черт. 67, будетъ угловое подраздѣленіе зданія, покрытаго сводами по способу, принятому при постройкѣ русскихъ церквей. A представляетъ планъ этого подраздѣленія, а B—геометрическій фасадъ. Разсматривая планъ мы замѣтимъ, что въ столбахъ, поддерживающихъ арки, сдѣланы выемки въ *c*, сообразно пріему часто употребляющемуся въ армянскихъ сооруженіяхъ. Въ самомъ дѣлѣ распоръ арокъ D вполнѣ уничтожается двумя выступами E.

Посмотримъ теперь какую пользу могутъ принести эти выемки.

На колоннахъ задѣланныхъ въ стѣну и идущихъ съ низу, опираются стропила, которыя принимаютъ выступающія части покрытія [1]). Эти выступы достаточно выдвигаются впередъ, чтобъ вполнѣ защитить тимпаны, которые могутъ быть поэтому украшены живописью или мозаикой.

[1]) Въ большинствѣ русскихъ церквей древнія водометы и эти деревянные навѣсы исчезли совершенно, и кровли снабжены воронками и водосточными трубами, которыя некрасиво тянутся по длинѣ стѣнъ. Теперь капители этихъ колоннъ ничѣмъ не увѣнчаны и ихъ назначеніе непонятно.



Черт. 67.

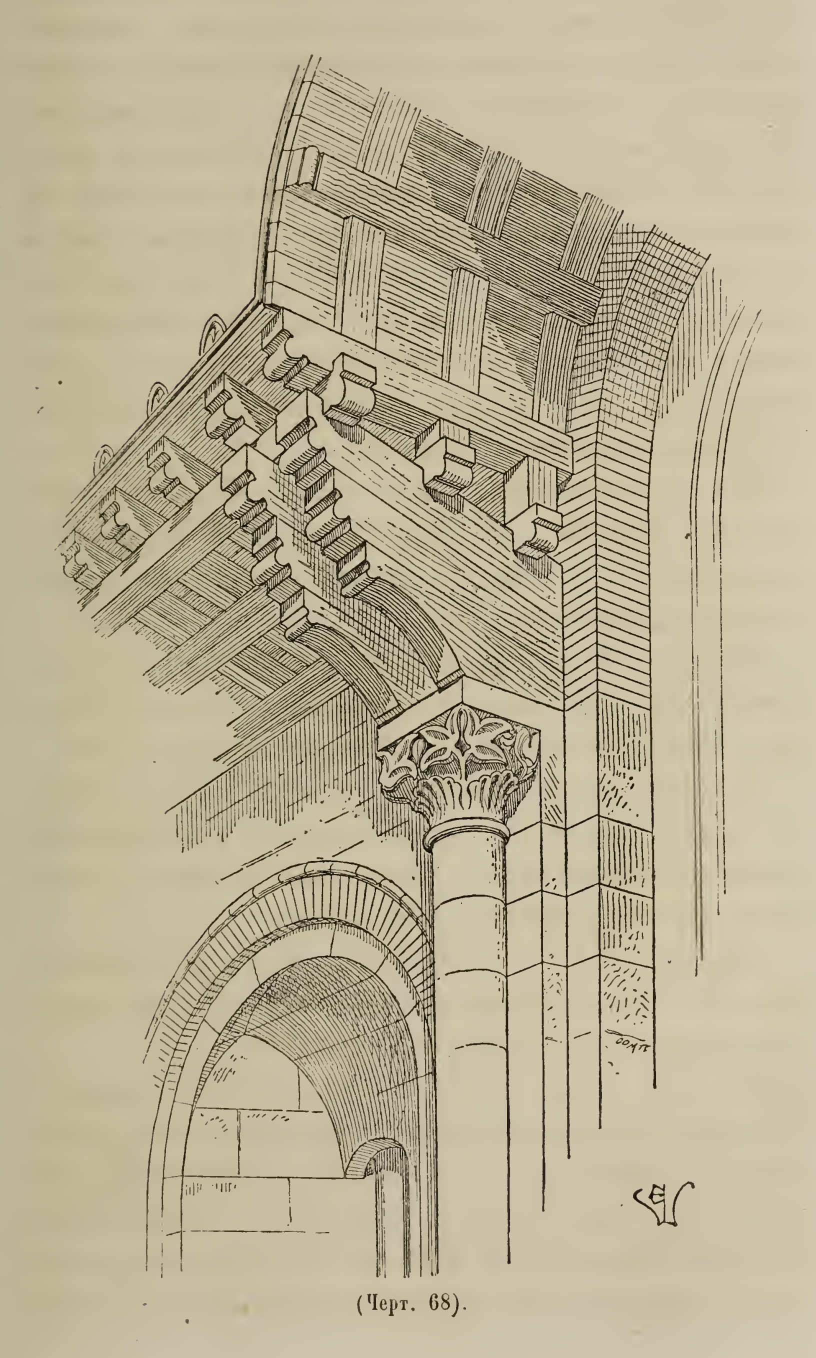
Разрѣзъ *G*, сдѣланный по оси большой арки, показываетъ устройство навѣса, а разрѣзъ *H*, сдѣланный по оси треугольныхъ впадинъ,—устройство деревяннаго карниза съ желобкомъ *I*, изъ котораго вода стекаетъ по трубѣ, расположенной по ребру входящаго угла впадины. Затѣмъ чертежъ 68-й представляетъ деталь устройства стропилъ на капителяхъ колоннъ, задѣланныхъ въ стѣну.

Подобный строительный пріемъ вполнѣ разуменъ: массивы расположены такимъ образомъ, чтобы они оказывали сопротивленіе распору сводовъ. Въ дѣло идетъ лишь необходимое кубическое содержаніе кладки. Эти впадины, которыя придаютъ легкость сооруженію, удобно приспособляются для облегченія стока дождевыхъ водъ.

И наконецъ, вся каменная кладка хорошо защищена сильно выступающими навѣсами.

Лжеклассическій вкусъ, начиная съ XVII вѣка, заставилъ покинуть эти выступающія вѣнчанія, хотя они и требовались самыми строительными пріемами. Теперь встрѣчаются только немногочисленные образчики; но первоначально они были въ большемъ употребленіи какъ въ русскомъ церковномъ, такъ и въ русскомъ гражданскомъ зодчествѣ, что составляетъ восточно-индѣйское преданіе, которое устанавливаетъ очевидное различіе между собственно византійскою архитектурою и русскимъ зодчествомъ. Въ византійской архитектурѣ не было никакихъ признаковъ деревянныхъ строительныхъ пріемовъ, ни даже преданій плотничнаго дѣла. Въ индѣйской же архитектурѣ преданія деревянныхъ строительныхъ пріемовъ появ-

ляются повсюду, даже тогда, когда сооруженіе вы-



(Черт. 68).

сѣчено въ скалѣ, какъ мы это уже выясняли (черт. 36). Тоже самое мы видимъ въ русской архитектурѣ: формы, данныя деревянными строительными пріемами появляются совмѣстно съ тѣми, которыя обусловливаются употребленіемъ сводовъ, и когда въ XVII вѣкѣ русскіе архитекторы вздумали замѣнить эти предохранительные деревянные навѣсы сильно выступающими вѣнчаніями изъ каменной кладки, то они придали имъ формы заимствованныя у деревянныхъ строительныхъ пріемовъ, хотя они и употребляли чаще всего кирпичъ или плиту, покрытую штукатуркою.

Эти архитекторы могли даже сооружать изъ кирпича богатые и значительно свѣшивающіеся выступы, чего они достигали, нагружая хвосты кирпичей каждаго ряда.

Чертежъ 69 представляетъ перспективный видъ одного изъ подобныхъ карнизовъ, разрѣзъ котораго показанъ въ *A*, а планъ въ *B* (черт. 70).

Понятно, что если при подобнаго рода строительныхъ пріемахъ употреблялся разноцвѣтный поливной кирпичъ, то этимъ достигались весьма сильныя живописныя впечатлѣнія.

Таблица XXVI представляетъ еще примѣръ вѣнчанія восьмигранной башенки, облицованной поливнымъ кирпичемъ и изразцами.

Но, надо сказать, что въ началѣ XVII вѣка московская архитектура рѣдко представляетъ собою образцы тщательно исполненныхъ сооруженій. Выкрашенная штукатурка замѣняетъ обыкновенно поливной кирпичъ и изразцы, и штукатурка эта иногда даже довольно грубо исполнена. Во всякомъ



E. Viollet-le-Duc del. — Regamey lith.

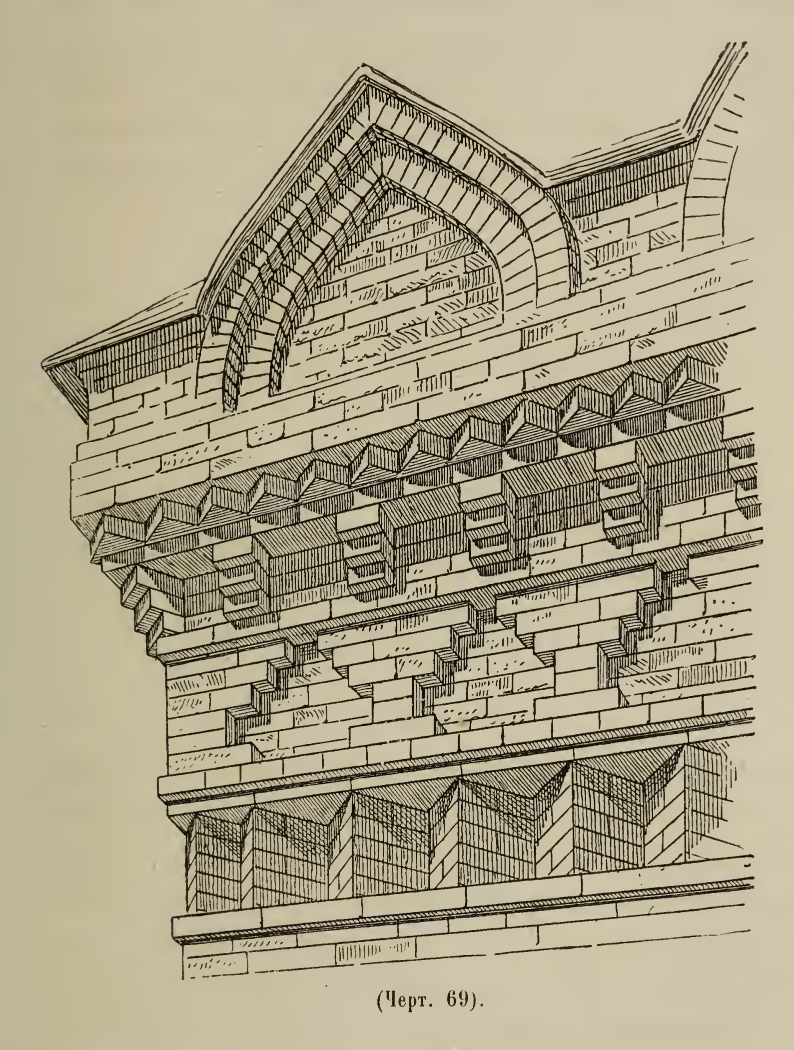
TOURELLE

Structure de briques émaillées

БАШНЯ

Постройка изъ обливныхъ разноцвѣтныхъ кирпичей

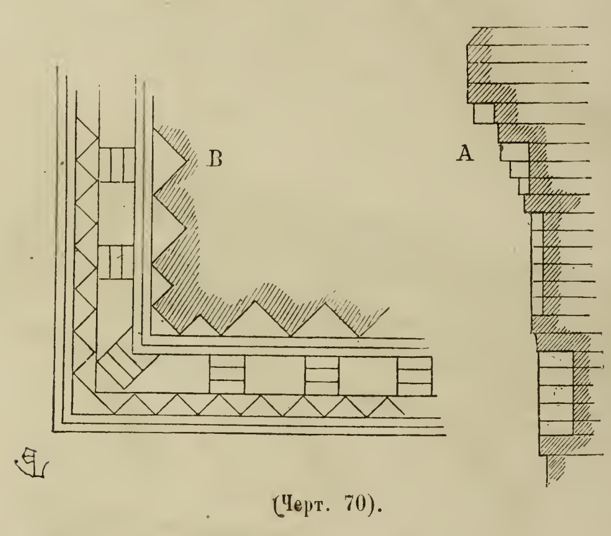
случаѣ, подобные элементы существуютъ, а въ искусствѣ, которое нужно возродить, весьма важно имѣть въ виду эти элементы, не останавливаясь на тѣхъ грубыхъ приложеніяхъ, для которыхъ они послужили.



(Черт. 69).

Россія, для развитія истиннаго Возрожденія, не должна ограничиваться только вещественнымъ вос-

произведеніемъ примѣровъ, оставшихся отъ той минуты, когда славянское искусство было сразу остановлено въ своемъ ходѣ необдуманнымъ подражаніемъ западнымъ произведеніямъ; у ней есть лучшая задача: выбрать изъ этихъ элементовъ тѣ, которые допускаютъ усовершенствованное приложеніе, тѣ, которые происходятъ отъ источниковъ самыхъ чистыхъ, самыхъ самобытныхъ и самыхъ



(Черт. 70).

подходящихъ къ народному духу; выбрать строительные пріемы, которые наиболѣе согласуются съ привычками, преданіями, матеріалами и свойствами климата или мѣстными источниками. Иногда грубое произведеніе, исполненіе котораго посредственно вслѣдствіе особыхъ обстоятельствъ, или небрежнаго отношенія художника, доставляетъ, впрочемъ, мотивы, которые, будучи восприняты человѣкомъ съ дарованіемъ, становятся пригодными для превосходнѣйшей переработки. Такъ напр. въ русскихъ зданіяхъ всегда замѣтно очень

тонкое чувство пропорціи, не смотря на исполненіе весьма часто грубое. Это качество проявляется въ вѣнчающихъ частяхъ, въ расположеніи стѣнъ и отверстій и въ общихъ архитектурныхъ силуэтахъ. Оно слишкомъ драгоцѣнно, чтобы не принимать его въ разсчетъ, когда дѣло идетъ о возстановленіи этого искусства и развитіи его приложеній.

Если подобаетъ и если соотвѣтствуетъ цивилизованнымъ состоянію прилагать кропотливыя заботы къ исполненію архитектурныхъ деталей, то было-бы весьма печально, еслибы эта забота заставила пренебречь внимательнымъ изученіемъ тѣхъ впечатлѣній, которыя долженъ производить въ общій видъ.

Это и случилось во Франціи: архитекторы чаще всего вносили замѣчательное совершенство въ исполненіе деталей; но эта забота, кажется, отвращала ихъ отъ пониманія впечатлѣній, почерпаемыхъ въ общемъ видѣ. Правда, они взяли на себя неблагодарную задачу; они вздумали подчинить античную архитектуру потребностямъ, привычкамъ и обычаямъ нашего времени и воспроизводить ея формы съ помощью матеріаловъ, которыхъ древніе не имѣли, или которыхъ они не употребляли.

Оставляя безвкусныя подражанія западной архитектурѣ, которая сама ничто иное, какъ безсмысленная поддѣлка подъ античное искусство,—русскіе архитекторы имѣютъ передъ собой уже образовавшееся искусство, хотя еще не достигшее своей зрѣлости, но которое, по этому самому, полно задатковъ и способно къ большому развитію, при

условіи—не отступать отъ своихъ источниковъ, оставаться послѣдовательнымъ въ своихъ выраженіяхъ и избирать изъ составляющихъ его элементовъ только самые чистые и самые изящные мотивы.

Мы, разумѣется, вовсе не имѣемъ притязаній давать образцы, потому что подобныя притязанія были бы смѣшны, но мы пытаемся указать на способы, которымъ надо слѣдовать при созданіи Возрожденія русскаго зодчества, дѣлая выборъ между элементами, доставленными прошлымъ, источники которыхъ мы уже указывали.

Этотъ способъ состоитъ въ выборѣ съ изслѣдованіемъ, который каждый можетъ предпринять, проникшись основными началами, на которыхъ опиралось русское искусство еще въ XVII вѣкѣ, но которыя восходятъ къ несравненно болѣе ранней эпохѣ. Каждый методъ долженъ представить свои доказательства и дать возможность оцѣнки. Слѣдовательно намъ нужно присоединить примѣры. Это мы уже сдѣлали въ началѣ этой главы по поводу сводовъ и нѣкоторыхъ пріемовъ свойственныхъ русскому искусству.

Поступая все однимъ и тѣмъ же образомъ, т. е. опираясь на данныя, принятыя русскимъ искусствомъ, и отбрасывая примѣненія считаемыя классическими, мы будемъ продолжать разрѣшеніе нашей задачи.

Мы уже говорили, что произведенія русскаго зодчества обыкновенно проникнуты очень тонкимъ пониманіемъ пропорцій, въ чемъ впрочемъ, оно сходится съ искусствомъ Персіи.

Возьмемъ, какъ примѣръ, церковную дверь, защищенную навѣсомъ на деревянныхъ стропилахъ (табл. XXVII). Понятно, что на эту архитектурную часть приходится смотрѣть вблизи. Она составляетъ цѣлое, должна быть драгоцѣнна по своимъ деталямъ и сооружена изъ отборныхъ матеріаловъ.

Нашъ рисунокъ представляетъ подобное сооруженіе, съ тонкою рѣзною орнаментаціею, которая обрамляетъ пролетъ, съ помѣщающеюся надъ нимъ живописью, съ деревяннымъ навѣсомъ, покрытымъ металлическими листами, и съ богатыми бронзовыми створами.

Пропорціи этой двери тщательно выработаны, согласно съ принятыми русскими архитекторами данными, которыя, какъ кажется, бывали весьма часто навѣяны примѣрами, представляемыми Арменіей.

Однако же криволинейное очертаніе отверстій происходитъ отъ чисто русскихъ элементовъ. Въ *A* представленъ профиль одного изъ деревянныхъ кронштейновъ навѣса.

Понятно, что эти навѣсы всегда были раскрашены.

Въ хорошей русской архитектурѣ, точно также какъ и въ армянской и персидской, нѣтъ примѣровъ этой высѣченной въ большомъ масштабѣ орнаментаціи, столь часто встрѣчающейся на нашихъ западныхъ зданіяхъ. Тонкая, нѣжная, скорѣе насѣчная, нежели сильно выпуклая, эта скульптурная орнаментація выдержана обыкновенно въ характерѣ облицовки, предназначенной для убранства

нѣкоторыхъ мѣстъ, которыя должны привлекать взоръ.

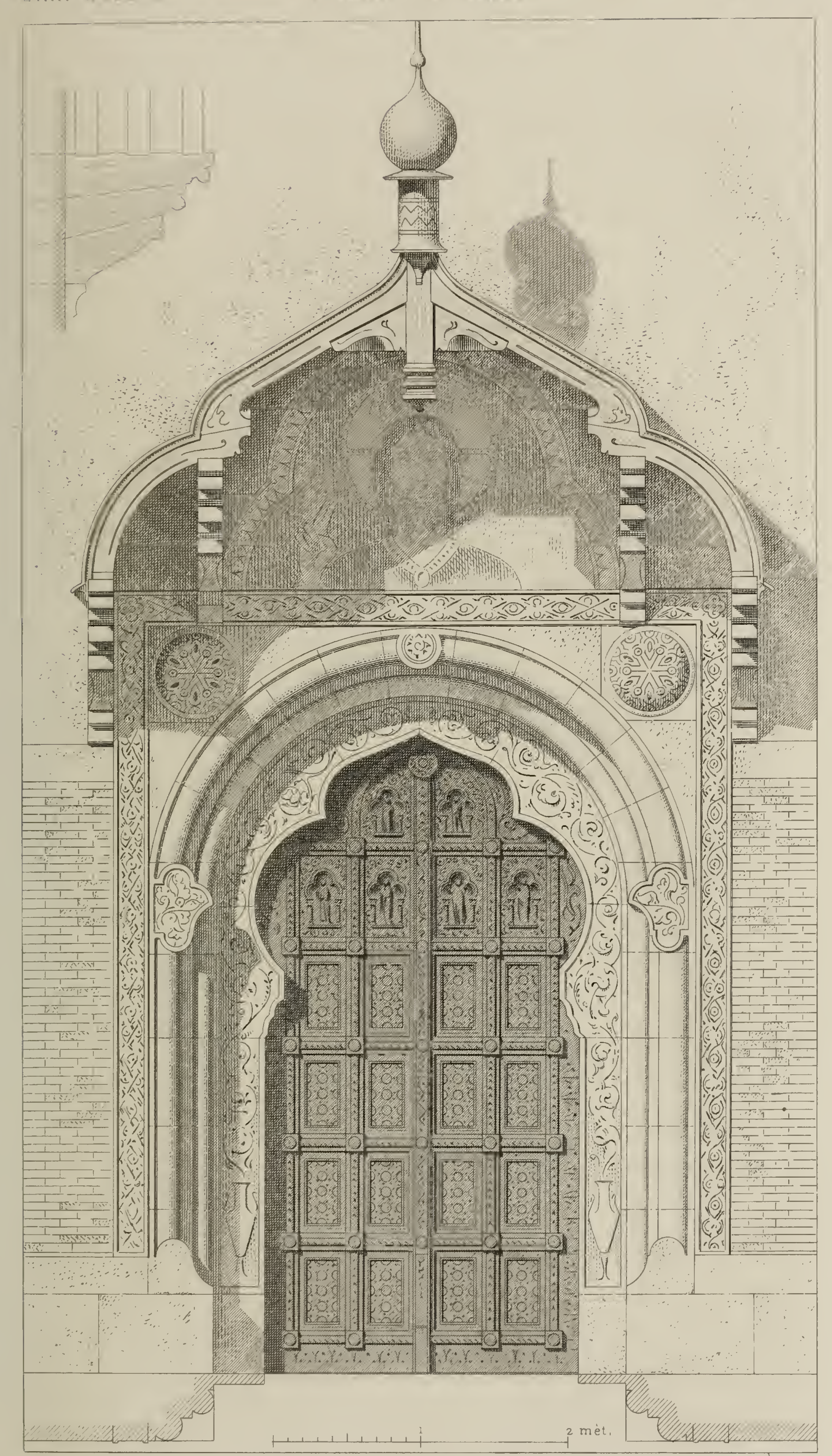
Въ этомъ, какъ и во многихъ другихъ отношеніяхъ, нами указанныхъ, русская архитектура существенно отличается отъ западной и приближается къ восточному искусству.

Впрочемъ, уже около половины XVII вѣка русскіе архитекторы, подъ вліяніемъ западнаго искусства временъ упадка, попытались приложить къ ихъ зданіямъ тяжелую, затѣйливую и вычурную орнаментацію школы Бернини.

Если эта лѣпная орнаментація непріятно поражаетъ изящный вкусъ въ приложеніи ея къ западнымъ зданіямъ этой эпохи, то она становится невыносимой, когда ее хотятъ усвоить русской архитектурѣ, характеръ которой, можно сказать, чисто восточный.

Въ самомъ дѣлѣ, тонкіе и стройные силуеты, употребленіе мелкихъ матеріаловъ и ясность нескрытыхъ строительныхъ пріемовъ, составляющія существенныя качества русской архитектуры, не вяжутся вовсе съ орнаментаціею, которая уничтожаетъ эти силуэты и не согласуется со свойствами и употребленіемъ матеріаловъ.

Возвращаясь къ славянскому искусству, необходимо опредѣлить господствующія въ немъ качества, т. е. изящество, не безъ смѣлости, внимательное изученіе впечатлѣній общаго, умѣренная орнаментація, которая никогда не можетъ нарушить основныхъ линій и даетъ отдохнуть глазу, орнаментація, которая должна состоять въ частяхъ, возвышающихся надъ землею, преимущественно



Viollet-le-Duc del J. Sulpis sc

PORTE D'EGLISE AVEC AUVENT DE CHARPENTE.

ВХОДНАЯ ДВЕРЬ ВЪ ЦЕРКОВЬ СЪ ДЕРЕВЯННЫМЪ НАВѢСОМЪ.

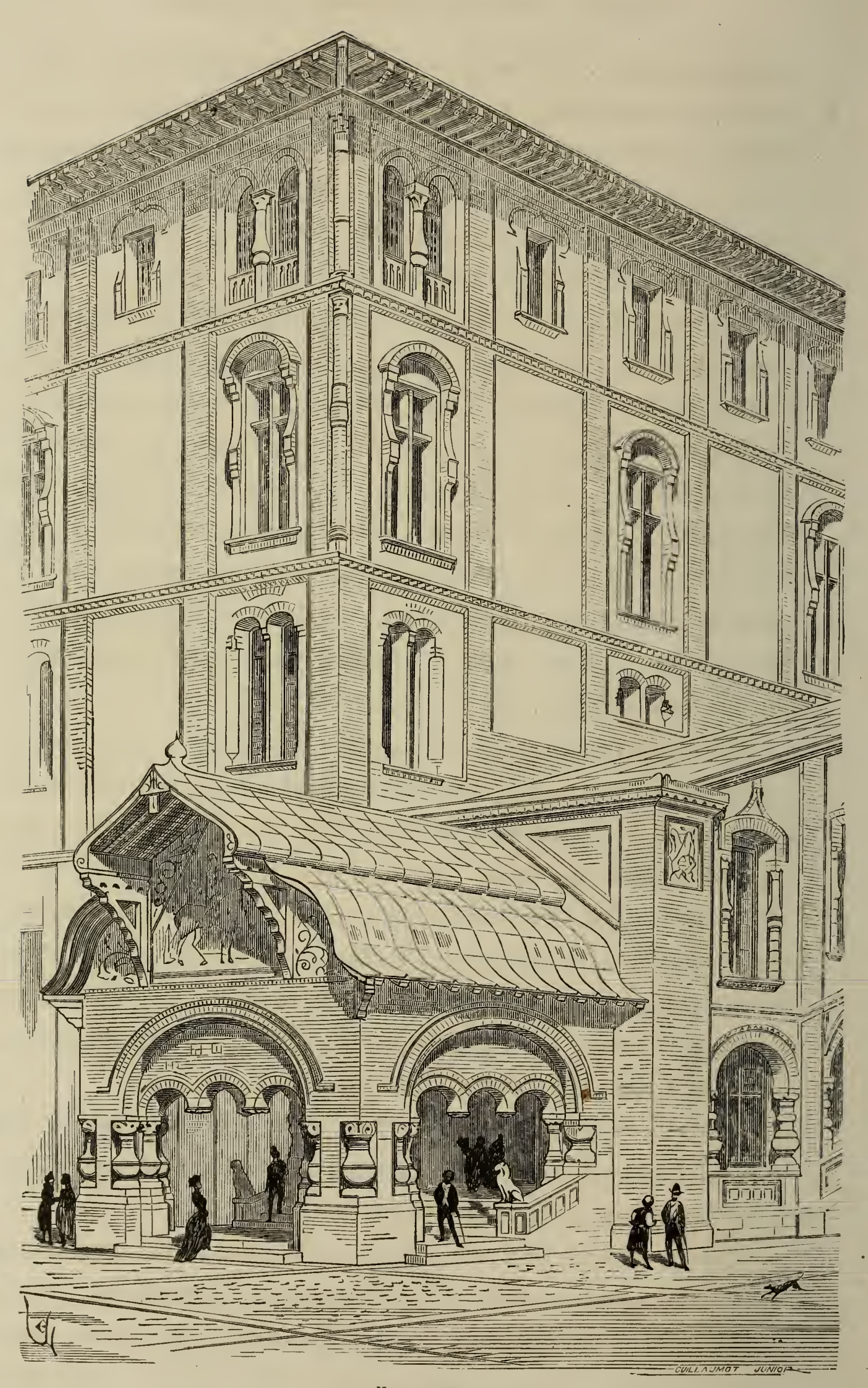
въ раскраскѣ, потому что эта архитектура, какъ мы уже сказали, нуждается въ помощи живописи, чтобы произвести наибольшее впечатлѣніе, такъ какъ она прибѣгаетъ чаще всего къ штукатуркѣ, по свойству употребляемыхъ ею матеріаловъ и строительныхъ пріемовъ.

Это пониманіе пропорцій ясно видно еще на крыльцахъ или портикахъ, которые возвышаются при основаніяхъ зданій. Эти крыльца и портики низки и широки, какъ это и нужно для защиты людей, проходящихъ по ихъ помосту, а между тѣмъ они чаще всего пристроены къ высокимъ, вытянутымъ зданіямъ, стѣны которыхъ, лишенныя рѣзкихъ горизонтальныхъ выступовъ, кажутся поразительно высокими, надъ этими галлереями и убѣжищами, расположенными у ихъ подножія.

Этотъ родъ папертей часто служитъ для дворцовъ большими крытыми крыльцами, которыя примыкаютъ къ прямой лѣстницѣ, расположенной въ самомъ зданіи, или на одной изъ его сторонъ. Стройка ихъ состоитъ изъ арокъ, опирающихся на коренастые столбы. Тимпаны этихъ арокъ заполнены стѣнкой, которая опирается на подвѣсную аркаду, чтобъ не стѣснять прохода. Сильно выступающія крыши покрываютъ все.

Очень часто низкіе портики расположены на одутловатыхъ толстыхъ колоннахъ, страннаго вида, напоминающихъ индѣйскія формы.

Такъ какъ эти колонны обыкновенно сложены изъ кирпича, то имъ необходимо придавать значительную толщину, въ особенности если портики покрыты сводами (Черт. 72). Нашъ взглядъ



Черт. 71.

не привыкъ, впрочемъ, къ этимъ формамъ, но, чтобы понять русское искусство, надо забыть на время наши средневѣковыя и древнеримскія зданія.



Черт. 72.

Какъ бы то ни было, гармонія присуща общему и деталямъ русской архитектуры, которая непріятно поражаетъ только тогда, когда она принимается за подражанія нѣкоторымъ западнымъ формамъ и стремится смѣшать ихъ съ выраженіями народнаго духа.

Теперь уже стало не сомнѣннымъ, что русское искусство ищетъ своего пути и хотя оно сознаетъ, что въ его распоряженіи имѣется орудіе, но оно не умѣетъ еще съ нимъ обращаться, за недостаткомъ точнаго знанія тѣхъ основныхъ началъ, изъ которыхъ само оно вытекаетъ. И въ самомъ дѣлѣ, то, что было сказано передъ этимъ, достаточно поясняетъ тѣ трудности, которыя препятствуютъ точному опредѣленію этихъ основныхъ началъ.

Впрочемъ, есть одно господствующее начало, это—подчиненіе формы естественнымъ условіямъ, употребленію матеріаловъ и способу постройки. Хорошая русская архитектура, какъ и всѣ архитектуры, которыя заслуживаютъ упоминанія, не употребляетъ никогда формъ, которыя противорѣчатъ матеріальнымъ условіямъ постройки.

И, вслѣдствіе непризнаванія этого существеннаго и основнаго начала, русское зодчество уже болѣе двухъ-сотъ лѣтъ тому назадъ впало въ самыя странныя заблужденія. Довольствуясь чуждымъ, непригоднымъ одѣяніемъ, заимствованнымъ съ Запада, оно упустило изъ виду свою точку исхода и можетъ встрѣтить большія затрудненія, отыскивая ее снова тогда, когда оно утомится этими подражаніями, которыя не могутъ способствовать ему произвести ничего иного, кромѣ самыхъ грубыхъ поддѣлокъ.

Пристрастіе къ западной архитектурѣ, занесенной изъ Италіи, Франціи или Германіи не могло установить искусства. Россія, думая присоединиться такимъ образомъ къ европейской цивилизаціи и воспользоваться ея успѣхами, низвела себя на

низшую ступень, которая въ искусствахъ предназначается всегда произведеніямъ, лишеннымъ самостоятельности.

Слѣдовательно, не съ помощью уступокъ западнымъ искусствамъ русская архитектура займетъ то мѣсто, которое она должна занимать въ средѣ искусствъ. Наоборотъ, необходимо, чтобы она совсѣмъ отбросила въ сторону эти вліянія, чуждыя ея духу, и чтобы она снова стала черпать изъ источниковъ, которые развивали это искусство до XVII вѣка. Эти источники проистекаютъ изъ Византіи, съ Востока, изъ Азіи, Персіи и Арменіи. Они вообще имѣютъ одинаковое происхожденіе и могутъ вновь смѣшаться, какъ они нѣкогда смѣшивались, не мѣшая другъ другу, но образуя стройное цѣлое.

Малѣйшій наносъ западныхъ искусствъ разногласитъ въ этой средѣ. На Западѣ, кромѣ одного только нашего Романскаго искусства, нѣтъ другого, въ чемъ либо соприкасающагося съ русскимъ искусствомъ, по той причинѣ, что романское искусство вдохновлялось главнымъ образомъ искусствами Византіи и Сиріи.

Не слѣдуетъ терять изъ виду слѣдующей точки исхода: русское искусство происходитъ отъ употребленія свода, съ одной стороны, и отъ деревянныхъ строительныхъ пріемовъ, съ другой. Такимъ образомъ поле достаточно широко, особенно если мы допустимъ полную свободу въ приложеніяхъ системы сводчатаго покрытія. Но, примѣшивать къ этимъ основнымъ началамъ употребленіе архитектурныхъ *орденовъ*, которые никоимъ

образомъ, какъ это говорилось, не происходятъ отъ деревянныхъ строительныхъ пріемовъ, и формъ, проистекающихъ отъ употребленія въ дѣло крупнаго матеріала (камней), это значитъ составлять самую странную амальгаму разнородныхъ элементовъ, существующихъ для того, чтобы никогда не соединяться.

Въ дѣйствительности, русская архитектура ближе къ ассирійскому, нежели къ эллинскому искусству, и на берегахъ Тигра и Евфрата она нашла-бы больше элементовъ для усвоенія, нежели на античной почвѣ Аѳинъ. Императорскій Римъ могъ бы оказать ей пособіе своими сводчатыми постройками, но византійское преобразованіе его приближается гораздо больше къ ея истинной основѣ.

Мы не принадлежимъ къ числу тѣхъ, которые стремятся установить полное соотношеніе между политическими учрежденіями народовъ и выраженіемъ ихъ генія,—искусствами.

Политическое состояніе и гражданское устройство могутъ быть очень далеки отъ того, что мы называемъ свободою, а искусства могутъ между тѣмъ обнаруживать большую независимость.

Франція, напримѣръ, далеко не обладала политическою свободою въ XIII вѣкѣ, а искусства ея обнаруживаютъ въ эту эпоху независимость въ ихъ приложеніи несравненно высшую нежели та, которую они могутъ проявить теперь.

То, чѣмъ отличается русское искусство во время своего высшаго развитія, есть именно полная свобода въ его выраженіяхъ и ясность пошиба, кото-

рая исключаетъ всякую мысль объ иноземномъ вмѣшательствѣ въ дѣло искусства.

Архитектура, среди другихъ классическихъ искусствъ, обладаетъ драгоцѣннымъ преимуществомъ полной возможности развиваться на свободѣ, когда и какъ ей желательно. Искусства ваянія и живописи проявляются въ образахъ, имѣющихъ прямое значеніе для народа. Поэтому имъ можно опредѣлить неизмѣняемыя формы и не позволить имъ того, или другаго способа выраженія. Есть ли это въ архитектурѣ? Нѣтъ.—Общество не придаетъ особаго значенія способу постройки, устройству свода и сочиненію окна или двери.— Лишь бы вещь исполняла свое назначеніе, не поражала рѣзко общепринятыхъ привычекъ и былабы пріятна на взглядъ, и никто не побезпокоится узнать какимъ образомъ этотъ результатъ былъ достигнутъ. Когда же архитектурная форма происходитъ отъ строительныхъ пріемовъ,—что должно быть всегда принято во вниманіе,—то архитекторъ обладаетъ полною свободою, которая никѣмъ не оспаривается, потому что никто не знаетъ, какъ онъ ею пользуется и даже пользуется ли онъ ею.

Но, когда онъ отступается отъ этого основнаго начала и не подчиняетъ употребляемыя имъ формы строительнымъ пріемамъ, когда онъ допускаетъ декоративные орнаменты, противорѣчащіе этимъ строительнымъ пріемамъ, и когда внѣшность принимаетъ видъ только одежды, не имѣющей никакого соотношенія съ тѣломъ, тогда каждый можетъ навязать ему ту, или другую одежду, потому что

у него нѣтъ причинъ заставить принять одну предпочтительнѣе передъ другой, и онъ теряетъ свою свободу. Такимъ образомъ архитектура, какъ искусство, развивается съ большею независимостью во времена относительно варварскія, но лишь до тѣхъ поръ, пока она остается вѣрной основному правилу соотвѣтствія внѣшности принятому способу постройки, и лишается этой независимости, какъ только, забывая эти основныя правила, она начинаетъ допускать формы, чуждыя своимъ строительнымъ пріемамъ. И такъ какъ тогда она не имѣетъ уже болѣе основаній, чтобы при выборѣ заставить цѣнить одну форму болѣе чѣмъ другую, то всякій можетъ навязать ей ту форму, которую онъ предпочитаетъ по прихоти.

Тогда мы видимъ, напримѣръ, что на зданіи, построенномъ сообразно русскимъ пріемамъ и изъ мѣстныхъ матеріаловъ, налѣпляются пилястры, колонны и антаблементы античныхъ орденовъ, и прочія чуждыя украшенія, выдѣланныя съ большимъ трудомъ изъ штукатурки по кирпичу, которая отваливается каждую зиму.

Положимъ, что произведенія русскаго зодчества, сооружаемыя обыкновенно изъ мелкихъ матеріаловъ и слагающіяся изъ смѣшанныхъ строительныхъ пріемовъ, требуютъ расшивки швовъ и штукатурки или облицовокъ; но эта отдѣлка должна быть слѣдствіемъ принятаго способа постройки и указывать на его сущность. Ясно, что для продолжительнаго существованія штукатурка должна представлять только незначительные выступы и быть хорошо защищенной. Настоящая русская ар-

хитектура въ совершенствѣ усвоила въ себѣ эту разумную систему.

Профили имѣли незначительные выступы и очень часто простая расшивка швовъ давала возможность оставлять кирпичъ не штукатуреннымъ, а выступающія кровли защищали украшенія стѣнъ.

Если нужно было богатства, то оно достигалось съ помощью тонкой рѣзной орнаментаціи, которая напоминала персидскія украшенія, или посредствомъ облицовокъ изъ поливныхъ изразцовъ, или же разноцвѣтной кирпичной кладки.

Мы уже указывали (черт. 54) на окно индѣйскаго памятника, украшенное штукатуркою. Русская архитектура съ большею или меньшею ловкостью усвоила себѣ этотъ пріёмъ и сумѣла сдѣлать изъ него изящныя приложенія (чертеж. 73 и 74).

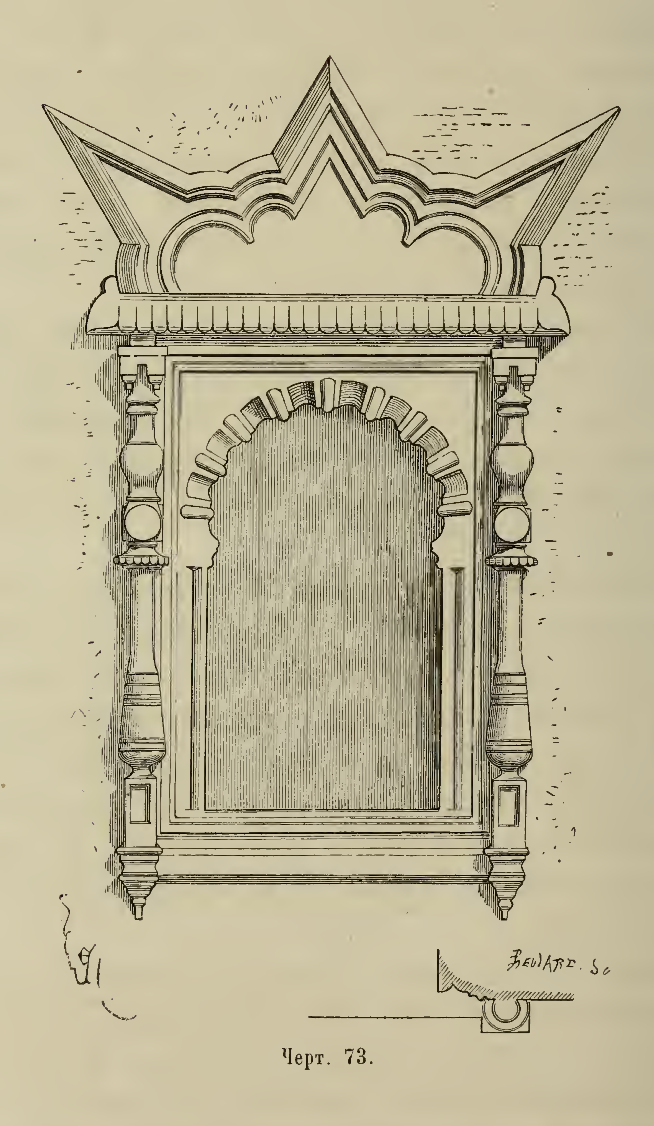
Здѣсь кирпичъ не скрытъ и штукатурка исполняетъ свое назначеніе. Между этими отверстіями, которыя могли представлять на фасадѣ очень богатыя части, поля стѣнъ оставались гладкими, давали отдыхъ глазу и не покрывались вовсе этими пилястрами и камнями въ рустъ, которые соотвѣтствуютъ постройкѣ изъ камня и не имѣютъ никакого смысла, когда стѣны предназначены подъ штукатурку.

Цѣпи и тяги изъ нештукатуреннаго кирпича могли обрамлять эти оштукатуренныя части, потому что главное условіе прочности штукатурки заключается въ томъ, чтобы она не занимала слишкомъ большихъ поверхностей. Эти части штукатурки удерживаются кирпичами, которые прохо-

15*

дятъ по нимъ и образуютъ геометрическіе узоры (черт. 75).

Но, кажется излишне будетъ распространяться

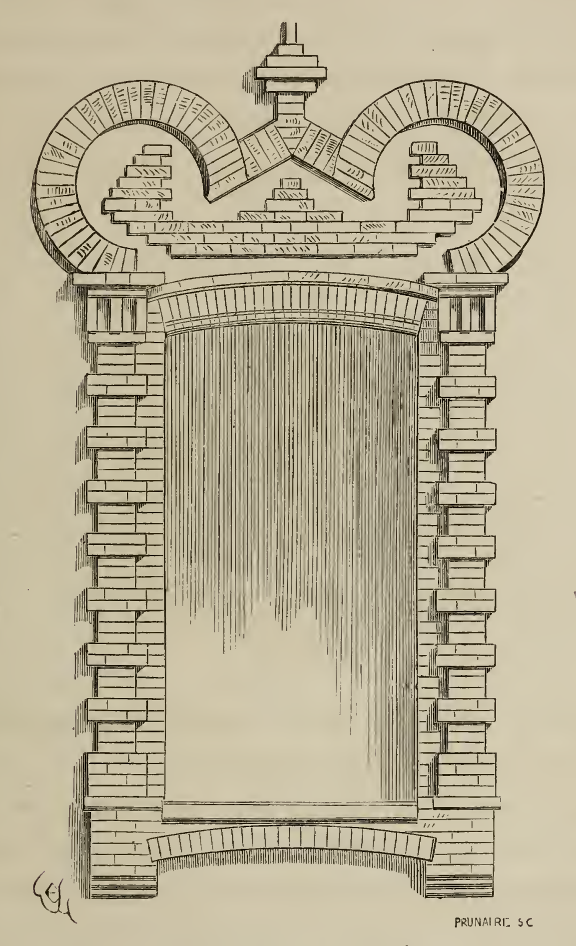


Черт. 73.

болѣе объ этихъ разнообразныхъ до безконечности деталяхъ, которыя могутъ примѣняться для

внѣшних украшеній зданій и не требуютъ большихъ издержекъ.

Если прибавить къ этимъ оштукатуреннымъ частямъ и этому нештукатуренному кирпичу, кото-



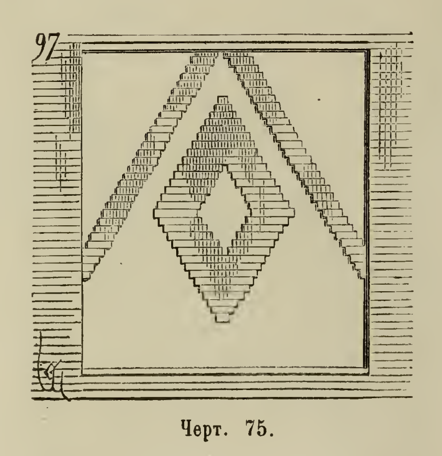
Черт. 74.

рый можетъ быть поливнымъ, облицовочные изразцы, то можно произвести самое роскошное и самое обольстительное впечатлѣніе.

Употребленіе металла примѣнимо въ русской ар-

хитектуры не только для кровель, но также для опоръ, которыя предназначаются тогда для приданія твердости этимъ смѣшаннымъ сооруженіямъ, воздвигнутымъ изъ мелкаго матеріала.

Извѣстно, что въ персидской и арабской архитектурѣ, вмѣстѣ съ кирпичной, бутовой и даже глинобитной или бетонной кладкой, часто употребляется мраморъ, когда нужно поставить тонкія опоры или сдѣлать какую-либо облицовку. За не-



Черт. 75.

достаткомъ мрамора литая бронза или желѣзо могутъ выполнять тоже назначеніе.

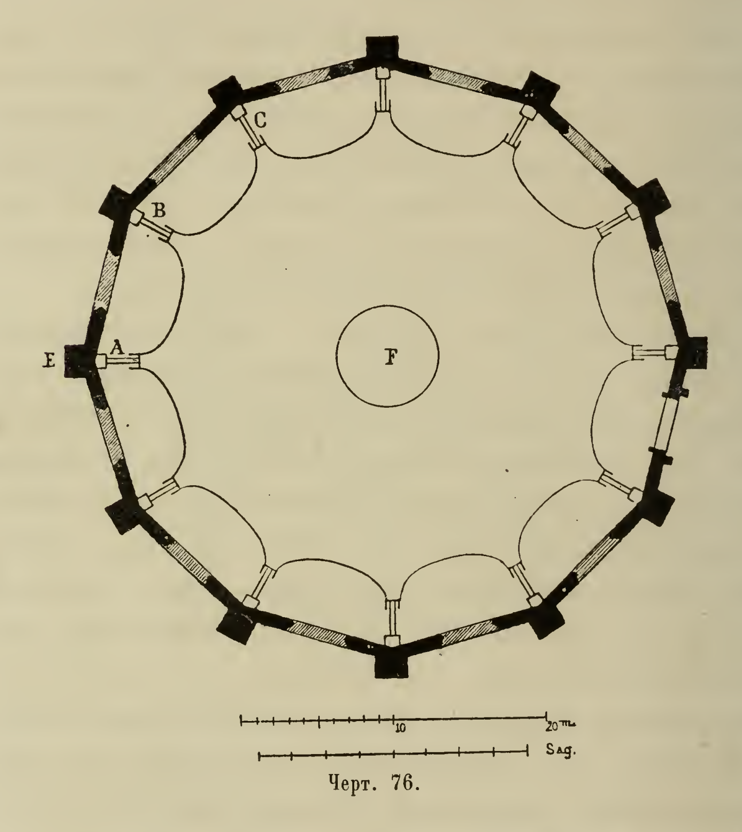
Русская архитектура лучше чѣмъ всякая другая должна воспользоваться тѣми способами постройки, которые предоставляетъ металлъ, потому что она чаще всего слѣдуетъ тѣмъ же пріемамъ, какъ и персидская архитектура и употребляетъ тѣ же матеріалы. На сколько трудно примѣнить металлъ къ формамъ, принятымъ въ современной западной архитектурѣ, на столько-же было бы легко употреблять этотъ матеріалъ, не выходя изъ предѣ-

ловъ данныхъ русской архитектуры, пототу что ей нечего заниматься архитектурными *орденами* и преданіями каменныхъ строительныхъ пріемовъ, которымъ наша архитектура считаетъ долгомъ подчинять свою внѣшность.

Въ этомъ русская архитектура, оставаясь вѣрной своему основному началу, можетъ придти къ новымъ выводамъ и располагать своды на легкихъ опорахъ, избѣгая толстыхъ массъ каменной кладки; потому что соотвѣтственнымъ образомъ расположенныя металлическія опоры даютъ возможность уничтожить отчасти распоръ сводовъ.

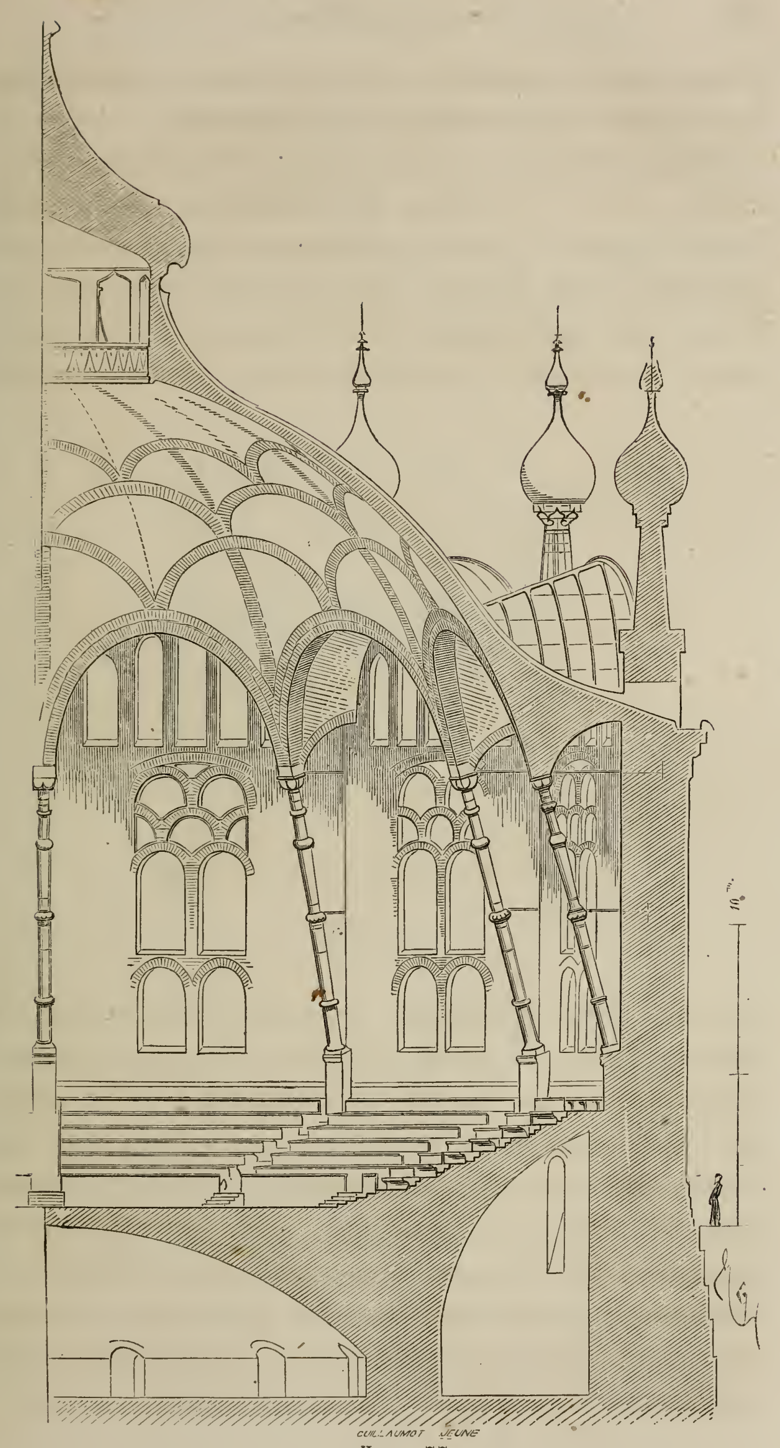
Пусть, въ самомъ дѣлѣ, дана будетъ двѣнадцатиугольная зала большаго діаметра, которую надо покрыть каменнымъ сводомъ (черт. 76). Положимъ, что во входящихъ углахъ *A, B, C* мы поставили колонны, съ нѣкоторымъ уклономъ, какъ показано на разрѣзѣ EF (черт. 77). Ясно, что мы замѣняемъ экономическимъ способомъ свѣсы, употребляемые въ восточный и русской архитектурѣ, или каменные массивы, необходимые для сопротивленія распору сводовъ. Этотъ распоръ уничтожается, потому что равнодѣйствующая всѣхъ давленій направляется по оси наклонныхъ колоннъ. Стѣны суть ничто иное, какъ простыя заполненія, которыя выдерживаютъ только свой собственный грузъ. Вслѣдствіе того примѣненія, которое русская архитектура сумѣла сдѣлать изъ византійскихъ сводовъ, и того развитія, которое она придала ихъ сочетаніямъ, скорѣе всякой другой она можетъ допустить эти вольности и производить сильныя впечатлѣнія, безъ особенныхъ издержекъ.

Нечего и пояснять, какъ пригодна подобная внутренность для живописныхъ украшенiй, которыя настолько же подходятъ къ этой архитектурѣ, какъ и къ архитектурѣ Востока; потому что, замѣтимъ



Черт. 76.

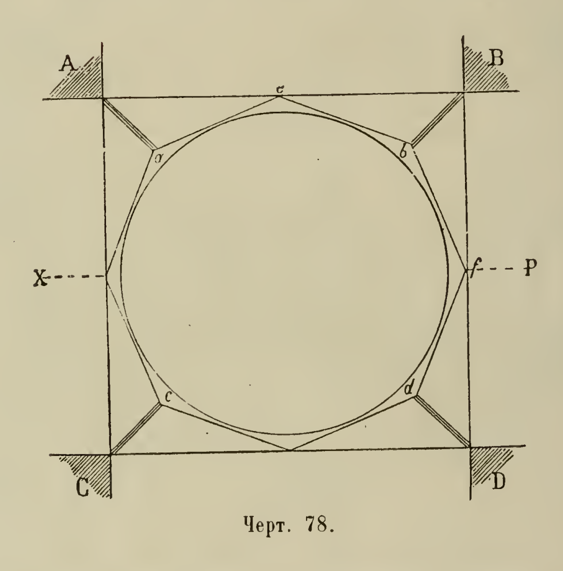
мимоходомъ, персидскiя, византiйскiя и русскiя зданiя не имѣютъ во внутренности выступающихъ и объёмистыхъ архитектурныхъ частей, которыми мы такъ злоупотребляли въ нашей западной архитектурѣ и которыя во всякомъ случаѣ годятся только для внѣшности. Восточныя и русскiя зданiя лишены выступовъ и обломовъ на наружныхъ стѣнахъ. Онѣ представляютъ гладкiя поверх-



Черт. 77.

ности, очень удобныя для украшенія нѣжною орнаментаціей, живописью или мозаикой.

Если внѣшность зданія предназначается для того, чтобъ на нее смотрѣть на большомъ разстояніи, то она должна издали производить извѣстное впечатлѣніе подъ лучами неба. Нельзя того же сказать о внутренностяхъ, на которыя всегда приходится смотрѣть на неизмѣняемомъ и близкомъ раз-

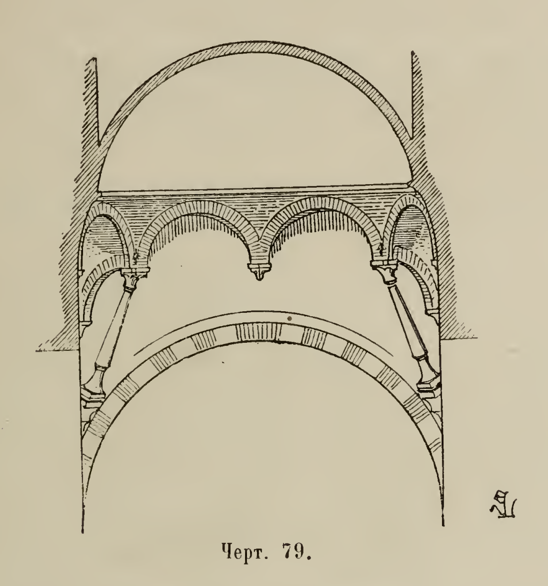


Черт. 78.

стояніи. Слѣдовательно, довольно странно, что на Западѣ убирали нефы церквей, во внутренности, архитектурными орденами, карнизами и украшеніями внѣ масштаба, которыя подавляютъ зрителя и которыя были-бы невыносимы глазу восточныхъ жителей, привыкшимъ къ гладкимъ поверхностямъ, украшеннымъ только узорами легкаго рельефа и живописью, дающими отдыхъ и глазамъ, и головѣ, не смотря на свое иногда чрезвычайное богатство.

Пусть теперь будетъ данъ въ планѣ квадратъ, четыре угловыхъ столба котораго *A, B, C, D* (чер. 78.) поддерживаютъ четыре подпружныхъ арки, на которыхъ надо возвести куполъ.

Вмѣсто парусовъ мы поставимъ четыре наклонныхъ металлическихъ колонны *Aa, Bb, Cc* и *Dd,* на которыя будутъ опираться восемь арокъ *ac, cb, bf* и проч.



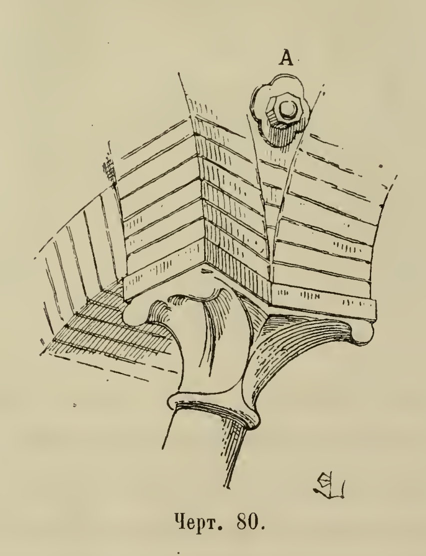
Черт. 79.

Разрѣзъ по XP (чер. 79) такъ отчётливо изображаетъ этотъ строительный пріемъ, что не надо никакихъ поясненій, а деталь, представленная на черт. 80-мъ, показываетъ какимъ образомъ металлическія капители принимаютъ на себя начала арокъ. Связь, помѣщенная въ *A* и проходящая по внѣшней поверхности угловой полуарки (см. разрѣзъ), уничтожаетъ всякую возможность разрушенія во время постройки и до окончательной нагрузки.

Отсюда, слѣдовательно, и безъ увеличенія числа

примѣровъ, видно, насколько употребленіе металлическихъ подпоръ можетъ облегчить постройку сводовъ по русскому способу.

Конечный выводъ тотъ, что передъ русскою архитектурою открыто обширное поприще. Она можетъ черпать изъ принадлежащихъ ей азіатскихъ источниковъ и добывать себѣ въ произведеніяхъ современной промышленности элементы, которые должны облегчить ея развитіе: потому что эти произведенія въ совершенствѣ вяжутся съ азіатскими искусствами, столь гибкими и логичными, которымъ „свобода способовъ" служитъ, повидимому, основнымъ началомъ.



Черт. 80.

ГЛАВА ПЯТАЯ.

БУДУЩНОСТЬ РУССКАГО ИСКУССТВА.

Декоративная скульптура.

Изваянія человѣческихъ фигуръ были въ большомъ ходу въ Индіи, но употребленіе ихъ весьма ограничено въ тѣхъ странахъ, гдѣ съ VIII вѣка исповѣдывали законъ Магомета. Византія имѣла свою школу ваянія, развитію которой препятствовали иконоборцы; но многочисленныя зданія центральной Сиріи IV, V и VI вѣковъ лишены однакоже совершенно статуй и барельефовъ, изображающихъ человѣческія фигуры [1]).

Византійское ваяніе было заключено съ самаго начала въ тѣсную рамку іератизма, который быстро повелъ его къ неизлечимому упадку. Школа эта снабжала однакоже своими образцами Западъ, начиная съ царствованія Карла Великаго до половины XII вѣка; но, съ этого времени ваятели, особенно французскіе, оставляютъ византійскіе образцы, чтобы предаться изученію природы и об-

[1]) Смотри „Syrie centrale", architecture civile et religiuse du I-er au VI-e siècle, par M. le comte Melchior de Vogüé; dessins de M. Duthoit.

разовать достойную удивленія школу XIII вѣка, которой тогда не было равной въ Европѣ.

Впрочемъ, при изображеніи человѣческихъ фигуръ, Византійцы предпочитали повидимому живопись изваяніямъ, употреблявшимися только въ приложеніи къ мебели и къ мелкимъ вещамъ. Русскіе художники держались того же направленія и оставшіеся памятники представляютъ лишь рѣдкіе примѣры человѣческихъ изваяній, сдѣланныхъ въ небольшихъ размѣрахъ и неимѣющихъ особаго характера.

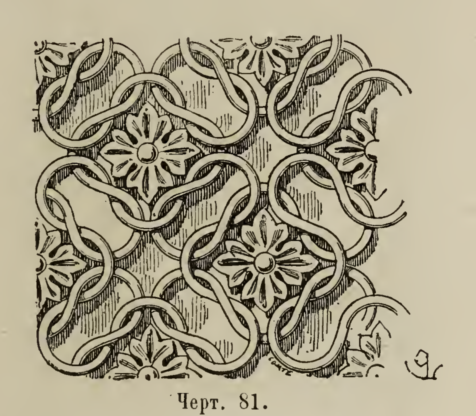
Совсѣмъ не то оказывается въ орнаментаціи. Она является блестящею уже на самыхъ древнихъ русскихъ зданіяхъ и продолжаетъ развиваться съ тѣмъ же блескомъ, заимствуя свои элементы у Византіи, Индіи, Персіи, Сиріи и царства растительнаго.

Мы уже указали на нѣкоторые образчики изящной, нѣжной, русской орнаментаціи, которая составляетъ гармоническую смѣсь различныхъ элементовъ. Намъ остается выяснить основныя начала этой лѣпной орнаментаціи и указать на тѣ выгоды, которыя можно изъ нея извлечь.

Извѣстно съ какою умѣренностію древніе Греки употребляли орнаментальную скульптуру какъ внутри, такъ и снаружи зданій. Любившіе пышность Римляне, временъ имперіи, не послѣдовали этому примѣру и не замедлили покрыть свои зданія чрезмѣрнымъ количествомъ орнаментовъ.

Зданія Баальбека представляютъ намъ крайнее изобиліе орнаментовъ, размѣщенныхъ безъ всякаго разбора, во имя одной любви къ роскоши. Несом-

нѣнно, что въ началѣ Византія слѣдовала тому-же примѣру, но вскорѣ греческое и азіятское вліяніе дало себя почувствовать и скульптурныя украшенія приняли видъ болѣе скромный, болѣе нѣжный и болѣе цѣнный по своему исполненію. Доказательствомъ этому служатъ многочисленныя зданія Центральной Сиріи: украшающая ихъ орнаментальная скульптура гораздо ближе къ эстетическому чувству грека, чѣмъ къ небрежной *работѣ* временъ римскаго упадка. Въ ней снова появля-



Черт. 81.

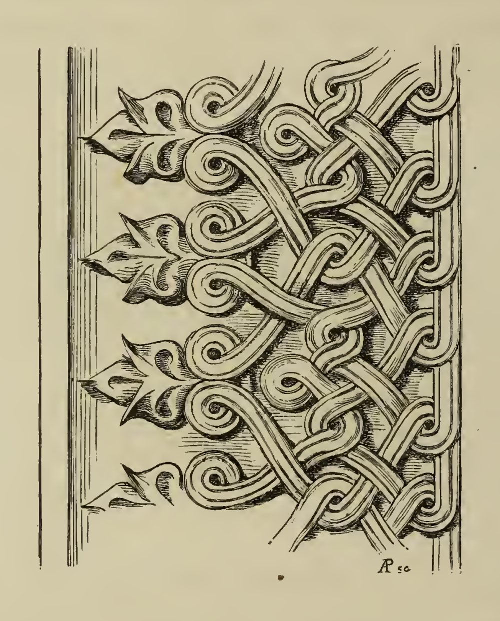
ются листья съ острыми зубцами, съ рѣзко обозначенными жилками, которые встрѣчаются въ античной греческой архитектурѣ, и затѣмъ орнаментація, происходящая отъ геометрическихъ очертаній (черт. 81) [1]), принадлежащая Востоку, Персіи, и вошедшая въ послѣдствіи въ столь широкое употребленіе въ арабской архитектурѣ.

Вотъ къ этимъ-то образцамъ Россія обратилась прежде всего для украшенія своихъ зданій. Но, мы уже видѣли, что она обладала мѣстными скиѳ-

[1]) Syrie centrale. Betoursa.

скими преданіями, не лишенными значенія. Она не пренебрегла ими и сумѣла слить ихъ съ элементами, почерпнутыми въ Византіи, на Востокѣ, а также можетъ быть у Скандинавовъ.

Впрочемъ, всѣ эти первобытные народы сходились въ одномъ общемъ условіи: не иначе смотрѣть на орнаментальную скульптуру, какъ на нѣчто подобное узорной ткани или сходное съ



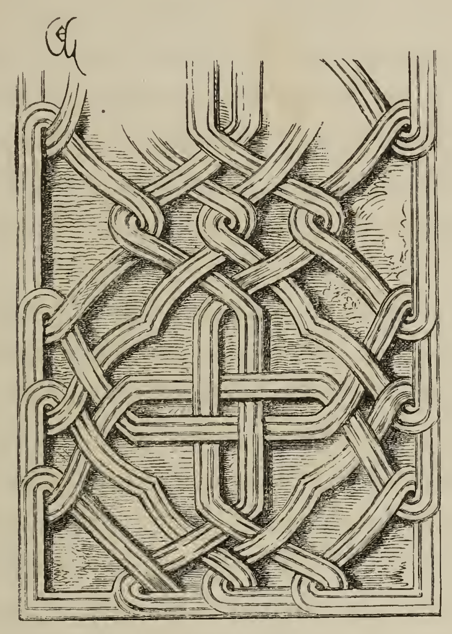
Черт. 82.

отдѣлкой изъ тесьмы, и предназначенное для украшенія впадинъ, поясовъ, фризовъ и тимпановъ.

Въ этомъ заключалась цѣлая система, которой арабская, персидская и русская архитектура остались вѣрными и которая была принята Византійцами, когда они отрѣшились отъ преданій римской скульптуры для сближенія съ декоративнымъ искусствомъ Азіи и Греціи послѣдняго времени.

Можно оспаривать достоинства и выгоды этой системы, но нельзя отрицать, что она придаетъ значеніе архитектурнымъ массамъ, не нарушаетъ никогда основныхъ линій, и на оборотъ, даетъ возможность выдѣлять ихъ.

Арменія и Грузія, соорудившія прелестныя зда-



Черт. 83.

нія, въ которыхъ, какъ кажется, сливаются византійскіе и персидскіе элементы, и которыя въ свою очередь не остались безъ вліянія на русскую архитектуру, представляютъ намъ скульптурную орнаментацію, которая точно придерживается указанныхъ нами данныхъ (черт. 82 и 83) [1], то есть состоитъ обыкновенно изъ плетенокъ, въ родѣ от-

[1]) Кабенъ, Грузія.

дѣлки тесьмой, происходящей, какъ и всякая подобная отдѣлка отъ геометрическихъ очертаній. Происхожденіе этой орнаментаціи несомнѣнно: оно объясняется узорами, образуемыми сплетеніями изъ шнурковъ. Столь же очевидно, что происхожденіе это вполнѣ восточное, такъ какъ Азія, съ самой глубокой древности, была великою производительницею тканей. Ничего подобнаго нѣтъ въ декоративной скульптурѣ древней Греціи и Рима, заимствовавшихъ свою скульптурную орнаментацію изъ царства растительнаго и животнаго и у драгоцѣнныхъ вещей: жемчуга, золотыхъ монетъ; или у вещей повседневнаго обихода: вазъ, свѣтильниковъ и оружія.

Усвоивая, столько же осмотрительно какъ Византійцы, орнаментацію по образцу тканей и геометрическихъ очертаній, Русскіе не пренебрегали растительнымъ и животнымъ царствомъ и съ XII вѣка соединили обѣ системы, что ясно видно на соборной церкви Святаго Димитрія во Владимірѣ, детали котораго мы приложили (таб. VII и VIII и черт. 33 и 34). Въ этомъ русское искусство какъ бы сближается съ индѣйскими пріемами, которые заключаются въ томъ, что въ скульптурныхъ украшеніяхъ смѣшивается воспроизведеніе тканей и отдѣлки тесьмой съ воспроизведеніемъ царства растительнаго и животнаго.

Тутъ даже ясно, что въ русской скульптурной орнаментаціи этой отдаленной эпохи появляется индѣйская, а не мѣстная растительность [1]) то есть подраженіе изъ вторыхъ рукъ.

[1]) См. черт. 32, 33 и 34.

Между тѣмъ, въ предметахъ русскаго производства менѣе отдаленной эпохи, въ драгоцѣнныхъ вещахъ, въ издѣліяхъ золотыхъ дѣлъ мастерства и въ ценинныхъ издѣліяхъ съ рельефомъ, замѣчается стремленіе къ подражанію мѣстной растительности.

Должна ли Россія, возстановляя свое покинутое искусство, измѣнять свою систему скульптурныхъ украшеній и приближаться къ западнымъ пріемамъ? Мы этого не думаемъ. Ея архитектура не можетъ согласоваться съ нашею новою орнаментаціею и даже съ тою, которая была принята у насъ въ средніе вѣка. Сохраняя свою архитектуру, объ основныхъ началахъ, качествахъ и обширныхъ вспомогательныхъ источникахъ которой мы уже сообщали, она должна удержать единственную систему украшеній, согласную съ ея архитектурою и съ общепринятыми способами постройки. Въ самомъ дѣлѣ, существующая въ Россіи необходимость штукатурить зданія внутри и снаружи въ большинствѣ случаевъ заставляетъ принимать тотъ способъ украшенія, который исключительно пригоденъ для штукатурки. А какъ этотъ способъ украшенія не годится для сильныхъ рельефовъ, и можетъ быть употребленъ не иначе какъ на гладкихъ частяхъ, которыя на архитектурномъ языкѣ называются *полями* стѣнъ, то изъ этого слѣдуетъ, что эти скульптурныя украшенія отличаются совершенно инымъ характеромъ, нежели украшенія римской и даже средне-вѣковой архитектуры, и что обращаясь къ царству растительному и животному, они могутъ вмѣстѣ съ тѣмъ заим-

ствовать изъ богатѣйшихъ восточныхъ источниковъ. Присоединимъ къ теоріи примѣръ и посмотримъ на выгоды, которыя можно извлечь изъ этихъ элементовъ.

Чертежъ 84 представляетъ орнаментъ, сочиненный на основаніи этихъ данныхъ, то есть — сліянія геометрической системы съ царствомъ растительнымъ (папортникъ) и животнымъ. Извѣстно, что Персы, а въ особенности Арабы, употребляли для украшенія своихъ зданій очень простой и очень экономическій способъ, который даетъ однакоже возможность производить поразительное впечатлѣніе. Способъ этотъ заключается въ выбивкѣ рельефовъ по штукатуркѣ деревянною рѣзною формою. Этотъ способъ украшенія посредствомъ оттисковъ, столь легкій для исполненія, можетъ быть также примѣненъ въ русской архитектурѣ, какъ въ архитектурѣ Персіи и сѣверной Африки, потому что онъ является слѣдствіемъ употребленія штукатурки: онъ подходитъ къ раскраскѣ и даже требуетъ, можно сказать, ея помощи, чтобы произвести вполнѣ то впечатлѣніе, котораго надо отъ него ожидать. Чуть замѣтный рельефъ усиливается вслѣдствіе разнообразія тоновъ.

Русскіе, какъ и народы Востока, обладаютъ чувствомъ гармоніи цвѣтовъ; тканьё и шитьё, которое они производятъ, а также ихъ раскраска и финифть проникнуты этимъ природнымъ качествомъ и потому имъ легко было бы придать лѣпной работѣ плоскаго рельефа всю прелесть, чарующую насъ въ подобныхъ же персидскихъ и арабскихъ украшеніяхъ. Они могутъ даже усилить эту пре-



Черт. 84.

лесть, разнообразіемъ, котораго недостаетъ иногда арабскимъ и персидскимъ композиціямъ, что можетъ быть происходитъ отъ слишкомъ строгаго соблюденія геометрическихъ линій. Русскіе, какъ и народы центральной Азіи, умѣютъ искусно примѣнять растительныя формы при украшеніи своихъ сооруженій и такимъ образомъ имѣютъ предъ собою безграничное поле.

Но примѣненіе царства растительнаго въ подобной орнаментаціи должно быть сдѣлано сообразно особымъ условіямъ, недопускающимъ полнаго подражанія природѣ, которое не вяжется съ геометрическими фигурами. Эти условія заключаются скорѣе въ своеобразной передачѣ растительныхъ формъ, нежели въ безусловномъ подражаніи имъ. И, въ самомъ дѣлѣ, нѣкоторые русскіе орнаменты лучшаго времени подчиняются этой программѣ съ очень замѣтнымъ пониманіемъ стиля. Точно также какъ и на Востокѣ, предметами для этихъ вдохновеній растительнымъ царствомъ служатъ преимущественно отпрыски, формы зародышей, пестики, почки и самыя маленькія, теряющіяся въ травѣ части, которыя увеличиваются скульпторомъ. Потому что художники лучшаго времени у всѣхъ богато одаренныхъ народовъ, замѣчали, что эти мелкія едва замѣтныя части растеній обладаютъ мощнымъ характеромъ и красотою округлыхъ очертаній, не встрѣчающихся въ такой же степени у большихъ растеній. Повидимому природа надѣлила эти безконечно малыя формы, между растеніями, органами тѣмъ болѣе крѣпкими, чѣмъ болѣе приходится имъ страдать отъ непо-

годъ. Отсюда проистекаютъ формы, замѣчательныя по своему сильному характеру, по выразительности ихъ очертаній и по простотѣ ихъ округлыхъ линій; формы, удобныя для увеличенія и примѣненія маленькаго растенія къ монументальной скульптурѣ.

Мы только что сказали, что эта слегка рельефная орнаментальная скульптура требуетъ поддержки живописи, для произведенія полнаго впечатлѣнія. Независимо отъ этой декоративной потребности, въ этомъ заключается преданіе и вліяніе источниковъ.

Индѣйскія зданія сплошь покрыты живописью, какъ поля стѣнъ такъ и лѣпная работа; индѣйское зодчество не употребляетъ живописи только въ такомъ случаѣ, когда оно замѣняетъ ее драгоцѣнными матеріалами, имѣющими свою собственную окраску.

Поразительные памятники Эллоры, высѣченные въ скалѣ, были сплошь покрыты тонкимъ слоемъ штукатурки съ живописью, многіе слѣды которой видны еще до сихъ поръ. Этотъ слой штукатурки покрывалъ, какъ гладкія части стѣнъ, такъ и части украшенныя высѣченными орнаментами.

Извѣстно также, что этотъ способъ былъ въ употребленіи у Египтянъ и Грековъ. Доряне, точно также какъ Іоняне, покрывали свои архитектурныя произведенія и всѣ ихъ украшенія, т. е. орнаментальную скульптуру и статуи, тонкимъ слоемъ штукатурки, предназначенной для раскраски.

Дорическіе памятники въ Сициліи и Великой Греціи служатъ тому доказательствомъ. Греки рас-

крашивали даже бѣлый мраморъ, не допуская возможности, чтобы архитектура могла обойтись безъ раскраски.

Очевидно, что это общее средство должно оказывать серьезное вліяніе на выборъ формы. Никому не придетъ въ голову раскрашивать римско-коринѳскую капитель, тогда какъ весьма естественно покрыть росписными орнаментами эхинъ греко-дорической капители.

Употребленіе живописи въ греческой архитектурѣ поясняетъ, почему дорическія зданія столь бѣдны орнаментальной скульптурою и почему при своемъ появленіи эта скульптура оказывалась плоскою, съ изрѣзанными контурами и нѣсколько суховатою. Живопись появлялась тамъ, чтобы придать ей рельефъ, силу впечатлѣнія, гармонію и *мягкость,* которой ей не доставало.

Надо сдѣлать оцѣнку этихъ искусствъ, не упуская изъ виду ни одного изъ условій, которыми они были обставлены; возымѣть же притязаніе обсуждать ихъ и выводить слѣдствія изъ этихъ сужденій, когда эти условія не приведены еще въ совокупность, значитъ сильно рисковать ошибиться.

Такимъ образомъ, долгое время нѣкоторые притязательные защитники формы не соглашались допустить окраску въ греческой архитектурѣ лучшихъ временъ.

Напрасно указывали имъ на многочисленные слѣды красокъ и росписныхъ орнаментовъ на нѣкоторыхъ частяхъ зданій; они не желали быть изобличенными и отвѣчали аксіомою, которая въ

ходу у всѣхъ доктринеровъ: „этого нѣтъ, потому что этого не можетъ быть".

Однако же это существуетъ и это неоспоримый фактъ. Что онъ стѣсняетъ нѣкоторые ученія, что онъ не согласуется съ нѣкоторыми вкусами, все это можетъ быть; но фактъ существуетъ и поневолѣ нужно или преклоняться предъ греческой архитектурой съ этимъ прибавленіемъ, или отказать грекамъ въ эстетическомъ вкусѣ въ одномъ отношеніи.

Нужно однако же непремѣнно сказать, что восхищеніе искусствомъ зодчества, искусствомъ условнымъ, обыкновенно само условно, и весьма часто происходитъ скорѣе отъ нѣкоторой привычки глаза, нежели отъ умозрѣнія или точной оцѣнки условій, при которыхъ это искусство развивается.

Признаніе искусства варварскимъ слышится обыкновенно объ искусствѣ чуждомъ привычкамъ лица, произносящаго сужденіе, но оно не низводитъ его на низшую ступень.

Тотъ, кто принялъ на себя трудъ разсмотрѣть архитектурное произведеніе, соображаясь со средою, гдѣ оно было исполнено, съ обычаями тѣхъ, кто его задумалъ, съ употребленными матеріалами, съ требованіями преданій и ожидаемымъ отъ него впечатлѣніемъ, не сочтетъ его варварскимъ, если только оно удовлетворяетъ этимъ условіямъ. И, съ этой точки зрѣнія, произведеніемъ истинно варварскимъ иногда бываетъ то, которое, вслѣдствіе ложнаго воспитанія, мы принимаемъ за образцовое.

Это отступленіе не имѣетъ иной цѣли, кромѣ предохраненія нашихъ читателей отъ предразсудка,

слишкомъ часто встрѣчающагося въ мірѣ художниковъ, предразсудка, который стремится пренебречь всѣмъ, что противно привычкамъ глаза, какъ бы низшимъ или, если угодно, варварскимъ.

Такимъ образомъ Западъ и Россія въ теченіи двухъ столѣтій привыкли почитать римскіе архитектурные *ордена* за послѣднее самое полное и самое благородное выраженіе *подпоры*. Мы не будемъ спорить дѣйствительно ли римскіе ордена заслуживаютъ или не заслуживаютъ этого классическаго приговора. Мы просто скажемъ, что кромѣ Римлянъ и другіе народы придумали и сочинили подпоры, обладающія своими достоинствами и своими причинами существованія, подпоры, которыя выполняютъ свое назначеніе, сообразно требуемымъ условіямъ, и вмѣстѣ съ тѣмъ представляютъ формы не менѣе, если не болѣе логичныя, сравнительно съ формами колоннъ римскихъ архитектурныхъ орденовъ.

Мы скажемъ, что если и есть варварство, то оно, напримѣръ, заключается въ помѣщеніи антаблемента, составляющаго выступъ крыши, тамъ гдѣ ея нѣтъ. Мы назовемъ варварствомъ наклеиваніе архитектурнаго ордена, которое ничѣмъ не можетъ быть оправдано, на стѣну, которая кажется послѣ этого простымъ, сдѣланнымъ въ послѣдствіи заполненіемъ между отдѣльными вертикальными подпорами. Мы назовемъ варварствомъ помѣщеніе антаблемента на колонну во внутренности зданія, то есть тамъ, гдѣ нѣтъ никакой надобности защищать эти подпоры отъ дѣйствія дождя, и мы не можемъ признать варварами какихъ бы то ни бы-

ло художниковъ, которые сумѣли избѣжать этихъ ошибочныхъ примѣненій основнаго начала.

Какъ въ персидскомъ, такъ и въ арабскомъ зодчествѣ не встрѣчается употребленія этихъ способовъ украшенія, несогласныхъ съ правильнымъ примѣненіемъ формъ и здравымъ смысломъ. Тоже самое можно сказать и о русской архитектурѣ до той поры, пока она не совратилась съ своего пути на необдуманное подражаніе западнымъ искусствамъ. Въ ней объ архитектурныхъ орденахъ нѣтъ помину. Колонны, когда онѣ имѣются, или заложены въ стѣну и имѣютъ значеніе контрфорсовъ, какъ въ романской архитектурѣ (таб. VI и чер. 67), или же поставлены отдѣльно и въ такомъ случаѣ могутъ быть приняты, какъ въ индѣйской архитектурѣ, за столбы. Но вліяніе римскихъ архитектурныхъ орденовъ не чувствуется. Эти подпоры, также какъ на нѣкоторыхъ образчикахъ индѣйской архитектуры, имѣютъ очень выпуклый профиль, а капители ихъ образуютъ сильно выступающее вѣнчаніе. Тѣмъ не менѣе индѣйскій столбъ поддерживаетъ прямой архитравъ,—преданіе деревянныхъ строительныхъ пріемовъ, какъ это видно на памятникахъ Эллоры и Элефантины,—тогда какъ русскій столбъ предназначенъ для поддержки арокъ.

Этотъ кувшинообразный столбъ, который такъ хорошо подходитъ къ плоской лѣпной работѣ по штукатуркѣ и къ раскраскѣ, конечно можетъ быть очень полезенъ въ дѣлѣ украшенія (черт. 85). Его сочная форма вполнѣ согласуется съ широкими арками низкихъ портиковъ, столь удобныхъ для

защиты людей отъ дождя, снѣга и солнечныхъ



Черт. 85.

лучей, и хотя для насъ, обитателей Запада, форма эта можетъ быть предметомъ порицаній, въ силу привычки, пріобрѣтенной нашимъ глазомъ, но нельзя однако полагать, что она идётъ въ разрѣзъ съ принятымъ способомъ постройки и съ употребленіемъ украшеній, свойственныхъ штукатуркѣ, которая прочна только тогда, когда толщина намёта незначительна и когда нѣтъ выступающихъ угловъ.

Не имѣя возможности измѣнить свои строительные пріёмы, обусловленные употребленіемъ нѣкоторыхъ мелкихъ матеріаловъ, русскіе архитекторы, вздумавшіе подражать итальянскому искусству, вынуждены были воспроизводить эти занесенныя формы, съ помощью тѣхъ средствъ, которыми они располагали. Они вытягивали изъ известковаго раствора сильно выступающіе карнизы, наличники и разныя объёмистыя части зданій, принадлежащія каменнымъ постройкамъ. И потому эта неразумная отдѣлка къ концу каждой зимы представляетъ собою развалины, которыя надо исправлять. Нельзя безнаказанно воспроизводить однѣ и тѣже формы различными средствами и русское искусство, какъ и всѣ архитектуры, которыя имѣютъ значеніе, имѣло то преимущество, что оно усвоило себѣ формы и украшенія, сообразныя съ употребляемыми матеріалами и обусловленнымъ ими способомъ постройки. Мы не станемъ слишкомъ долго распространяться объ этомъ, такъ какъ внѣ этого основнаго правила нѣтъ искусства, а только ребяческія поддѣлки, въ родѣ тѣхъ, которыя наполняютъ, напримѣръ, улицу святаго Людовика, въ Мюнхенѣ, гдѣ встрѣчаются

штукатурные снимки съ нѣкоторыхъ флорентій-скихъ дворцевъ, построенныхъ изъ самыхъ твердыхъ и прочныхъ матеріаловъ.

Мы уже говорили, что климатъ въ Россіи переходитъ вообще изъ одной крайности въ другую. Немного есть матеріаловъ, которые могутъ противостоять такимъ измѣненіямъ температуры и въ особенности чрезвычайному холоду; а въ Россіи не вездѣ есть тёсовый камень значительной твердости. Страна эта вынуждена употреблять кирпичъ, покрывать его штукатуркою, сдѣланною при соотвѣтственныхъ условіяхъ, и защищать эту наружную отдѣлку, дабы устранить отъ нея непосредственное дѣйствіе сырости.

Но штукатурка, на большихъ, гладкихъ поверхностяхъ, трескается. Слѣдовательно ихъ надо раздѣлять на части, чтобы обезпечить ея связь съ лежащими подъ нею частями строенія, и размѣщать ее не слишкомъ большими отдѣлами; такимъ образомъ изъ этой самой необходимости проистекаютъ украшенія наружныхъ частей стѣнъ. Персы и Арабы отлично понимали этотъ способъ и прилагали его въ своихъ сооруженіяхъ. Они не только всегда распологали штукатурку частями, но нерѣдко обрамляли эти части разными твердыми матеріалами, камнемъ, кирпичемъ и даже деревомъ, когда хотѣли строить поразсчетливѣе. Эти способы давали мотивы для украшеній, явно происходившіе отъ строительныхъ пріемовъ и отъ облекавшей ихъ формы.

Но, надо признаться, что глазъ зрителя только тогда очарованъ, когда всѣ эти условія выполнены.

Прохожій, навѣрное, не входитъ въ эти разсужденія и не можетъ дать себѣ яснаго отчета въ этомъ согласованіи, но прельщающая его гармонія во всякомъ случаѣ проистекаетъ изъ тѣсной связи между способомъ постройки и ея наружной отдѣлкой.

Всякое отступленіе отъ логики непріятно поражаетъ даже того, кто вовсе не логикъ; мы провѣряемъ это ежедневно на толпѣ, чувствующей прежде всего выводы, добытые яснымъ путемъ изъ одного событія, или изъ цѣлой совокупности событій.

При начальномъ обученіи искусствамъ, мы всегда замѣчали, что дѣти получаютъ тотчасъ впечатлѣніе при объясненіи причинъ существованія той или другой формы, тогда какъ они остаются невнимательными къ предметамъ, назначеніе и причина существованія которыхъ имъ непонятны.

Но, если предметъ самою формою своею указываетъ на свое назначеніе и на способы, употребленные на его устройство, то эта гармонія овладѣваетъ умомъ ребенка и прельщаетъ его прежде, чѣмъ его разсудокъ успѣетъ дать ему отчётъ въ тѣхъ соотношеніяхъ, которыя существуютъ между назначеніемъ предмета и его формою.

Мы знаемъ, что извращенное воспитаніе можетъ заглушить это чутье; мы знаемъ это изъ печальнаго опыта. Мы знаемъ, что отъ постояннаго соприкасанія даже наилучше одаренныхъ изъ развитыхъ личностей съ формами искусства, причины существованія которыхъ нельзя объяснить, но которыя самымъ поучительнымъ образомъ выдаются

за прекрасныя, хотя при этомъ никогда не поясняется, въ чемъ заключается ихъ красота, эти личности утрачиваютъ свое инстиктивное познаніе истины; но у русскаго народа гораздо легче, чѣмъ, быть можетъ, повсюду, въ иныхъ мѣстахъ, осуществить этотъ возвратъ къ раціональному искусству, проистекающему изъ народнаго духа и длиннаго ряда преданій. Искусство, занесенное съ Запада, никогда не проникало глубоко во всѣ слои русскаго общества; это былъ вопросъ оффиціальный, мода принятая въ высшихъ классахъ, желаніе, скорѣе пламенное, чѣмъ обдуманное, приблизиться къ западной цивилизаціи и заимствовать у нея всѣ формы безъ различія. Народъ былъ непричастенъ и даже равнодушенъ къ этому продолжительному пристрастію. Не трудно будетъ побудить его снова идти тѣмъ путёмъ, на которомъ онъ остановился, но котораго на самомъ дѣлѣ онъ никогда не покидалъ.

Русскій народъ—тонкій наблюдатель, одаренный поэтическимъ чувствомъ съ наклонностію къ мистицизму, но это не мѣшаетъ ему пользоваться практическимъ смысломъ въ обычныхъ жизненныхъ обстоятельствахъ. Можно допустить, что эти склонности нисколько не благопріятствовали введенію искусства, чуждаго его собственному генію, искусства, которое навязывалось цѣликомъ, какъ какой нибудь указъ, не терпящій отлагательства. Такимъ образомъ этотъ наплывъ западнаго искусства имѣлъ всегда печальный видъ среди древнерусскихъ городовъ и вовсе не вліялъ на вкусы и обычаи народа, оставшагося вѣрнымъ своимъ древнимъ преданіямъ.

Но, разсмотримъ подробнѣе присущіе русскому зодчеству пріемы лѣпныхъ украшеній. Царство растительное, какъ мы уже сказали, играло и должно играть въ нихъ важную роль. Невозможно рядомъ съ этою плоскою лѣпною работою, приспособленною къ штукатуркѣ, рядомъ съ этими гладкими узорчатыми полями, размѣщать такія архитектурныя части, какъ напримѣръ, роскошныя, съ глубокими выемками, капители, заимствованныя съ образцовъ римской и даже средневѣковой архитектуры. Персы и Арабы поняли это и ихъ капители представляютъ простыя, округлыя массы, болѣе или менѣе украшенныя тонкою рѣзьбою. Сами Византійцы вышли на этотъ путь, и капители святой Софіи въ Константинополѣ представляютъ очень простыя, даже довольно тяжелыя общія формы, покрытыя нѣжными подражаніями растительнымъ формамъ (черт. 86).

Этотъ способъ равнымъ образомъ можно примѣнить къ русской архитектурѣ, придавая растительному царству характеръ болѣе широкій и ближе подходящій къ превосходнымъ азіятскимъ образцамъ (черт. 87).

Русское искусство, какъ мы уже выясняли,— обладаетъ чувствомъ изящнаго и гармоніею пропорцій, чего часто не достаетъ византійскому искусству: чувство это происходитъ по всей вѣроятности, отъ соприкосновенія русскаго искусства съ Востокомъ, а можетъ быть также отъ сохранившихся въ немъ довольно чистыхъ греческихъ преданій. Однимъ словомъ, русское искусство было гораздо болѣе устранено отъ вліянія римскаго искусства

временъ упадка, нежели искусство византійское. Отъ него зависитъ воспользоваться этими преимуществами, если оно предполагаетъ слѣдовать путемъ, открытымъ его древними школами.

Судя по оставшимся образцамъ древнихъ произведеній, изъ которыхъ многіе были нами приведены, русскіе художники, подобно Грекамъ, имѣ-

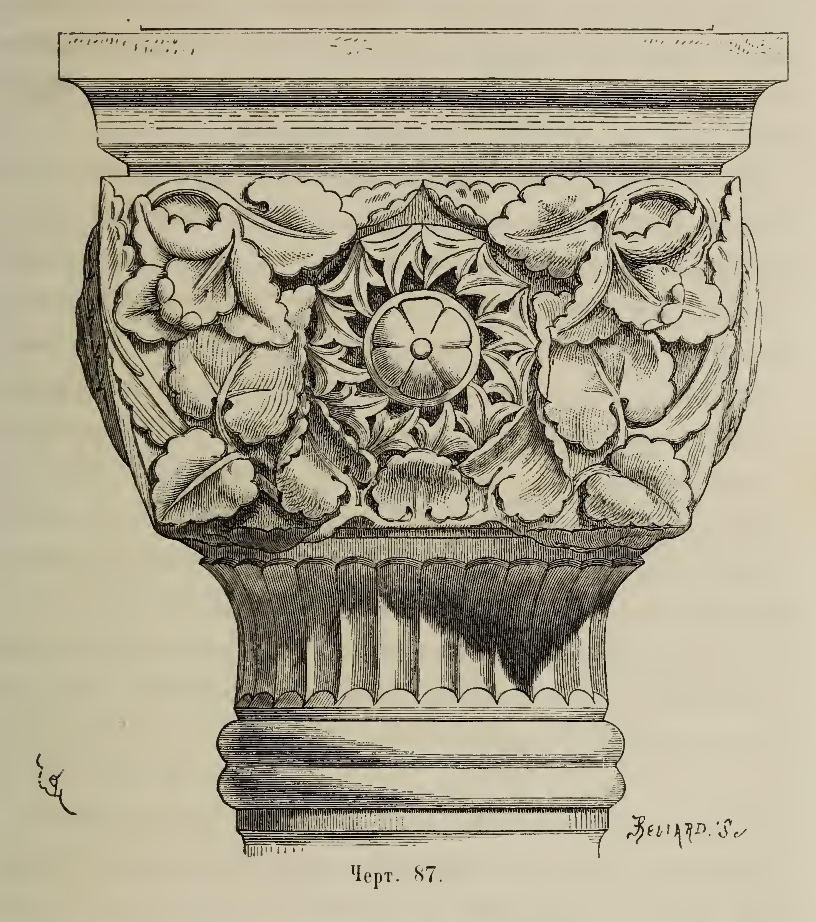


Черт. 86.

ютъ стремленіе выискивать формы свойственныя предмету и одарены тою способностью тонкаго выбора, которая такъ прельщаетъ насъ въ Грекахъ.

Точно также, подобно Греку, русскій художникъ придаетъ орнаментаціи значеніе, лишь подчиненное общей формѣ, какъ бы ни былъ богатъ предметъ и къ чему бы она ни прилагалась: къ зданіямъ, къ мебели, къ издѣліямъ золотыхъ дѣлъ мас-

терства или къ драгоцѣннымъ вещамъ. Это превосходное начало, которое господствуетъ въ большинствѣ восточныхъ произведенiй и подходитъ къ самымъ разнообразнымъ композицiямъ.



Черт. 87.

Въ русской архитектурѣ не бываетъ этихъ роскошныхъ вѣнчанiй изъ огромныхъ изваянiй, столь часто встрѣчающихся въ западной архитектурѣ. Не только климатъ и матерiалы были непригодны для этихъ украшенiй, но и самое архитектурное расположенiе не могло ихъ допустить. И хотя вѣн-

чанія зданій очень живописны и выдѣляются на небѣ по самому расположенію архитектурныхъ массъ, но скульптурныя украшенія, какъ это можно было замѣтить, всегда уподобляются по своему значенію лишь легкой вышивкѣ. Весьма важно, чтобъ архитектура не утратила этого драгоцѣннаго качества, которое столь сильно содѣйствуетъ надѣленію ея величіемъ и изяществомъ.

Но если скульптурная орнаментація занимаетъ только второстепенное мѣсто, если она должна ограничиться ролью заполненія полей стѣнъ, поясовъ, фризовъ и тимпановъ, то тѣмъ болѣе необходимо, чтобы при самой ея нѣжности она была задумана широко и представляла-бы всегда удобопонятныя композиціи. По этому геометрическіе узоры и сплетенія найдутъ въ ней частое примѣненіе. Въ самомъ дѣлѣ, что мы замѣчаемъ въ узорныхъ композиціяхъ Персовъ и Арабовъ, и на памятникахъ Грузіи и Арменіи?—Нѣжность деталей никогда не порождаетъ путаницы, потому что эти композиціи происходятъ всегда отъ широкаго начала, отъ одной основной, господствующей *темы.* Какъ бы ни были богаты варіаціи, исполненныя на эту тему, её легко сыскать. Вся тайна этихъ декоративныхъ сочиненій, вся ихъ прелесть заключается въ удачной ясности темы.

По нашему мнѣнію, необходимо какъ можно болѣе проникнуться этимъ правиломъ, составляющимъ основу всякой восточной, или происходящей отъ восточнаго искусства орнаментаціи.

Если художникъ присоединитъ къ своему основному, ясному и хорошо избранному начертанію

изящныя и хорошо исполненныя детали, — тѣмъ лучше: но если эти детали будутъ посредственны, а основное начертаніе, тема, будетъ хорошо задумано, то достигаемое при этомъ впечатлѣніе будетъ не менѣе поразительно. Поэтому весьма часто, образцы восточной орнаментаціи, которые не выдерживаютъ критики въ деталяхъ и исполнены весьма посредственно, тѣмъ не менѣе, выполняютъ свое назначеніе. Вотъ почему мы бываемъ часто очарованы византійскою композиціею украшеній, которую встрѣчаемъ въ нашихъ западныхъ романскихъ памятникахъ, не смотря на то, что это композиція, съ точки зрѣнія ея исполненія, вполнѣ варварская; между тѣмъ какъ мы остаемся равнодушными, при видѣ подражаній этой орнаментаціи, исполненныхъ съ безконечнымъ искуствомъ, но лишенныхъ первоначальной широкой и ясной мысли. Порою думали, что этотъ недостатокъ привлекательности обусловливается, именно, совершенствомъ исполненія лѣпной работы, но это не вѣрно. Недостатокъ ясности въ сочиненіи разрушалъ впечатлѣніе, которое одна чистота исполненія не можетъ произвести.

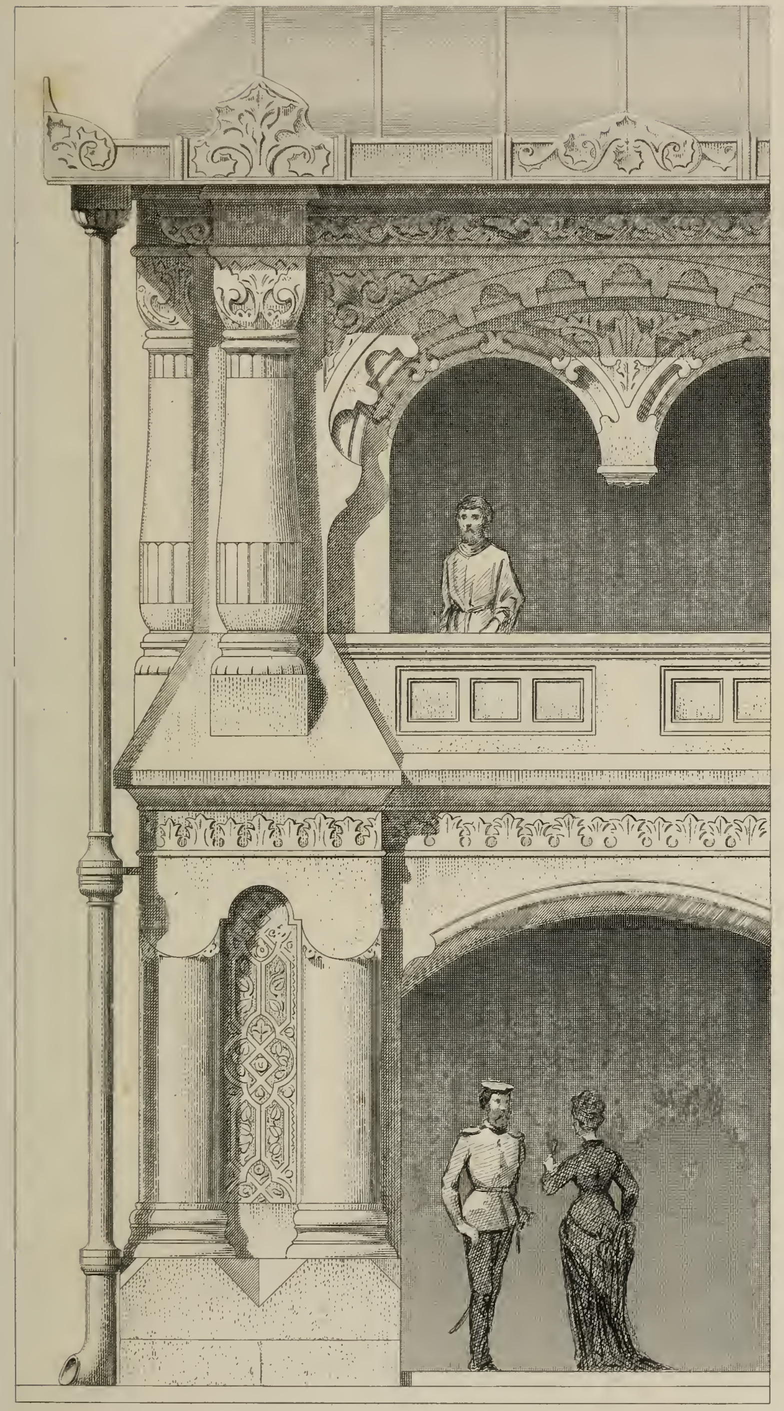
Наша XXVIII таблица, изображающая уголъ двухъ-этажнаго портика, на подобіе портика, устроеннаго у собора Донскаго монастыря въ Москвѣ, поясняетъ лучше всякаго описанія употребленіе штукатурныхъ украшеній въ произведеніяхъ московской архитектуры, располагающей мелкими матеріалами. Эта штукатурка должна быть хорошо защищена и металлическіе кровли могутъ доставить въ этомъ случаѣ весьма изящные мотивы

украшеній, исполняя вмѣстѣ съ тѣмъ свое предохранительное назначеніе. Тоже самое можно сказать о водосточныхъ трубахъ, которыя на русскихъ зданіяхъ устроиваются по окончаніи постройки и некрасиво тянутся по фасаду.

Первоначально крыши, устроивались, повидимому, такимъ образомъ, чтобы дождевая вода падала прямо съ спусковъ на землю. Но въ Россіи, какъ и повсюду, съ давняго времени признана была необходимость устроивать на краяхъ крыши желоба и водосточныя трубы и эта важная часть зданія до сихъ поръ сохраняетъ свой временный характеръ, который слѣдовало бы уничтожить. Это тѣмъ удобнѣе, что въ Россіи для покрытія зданій употребляется металлъ, а никакой иной матеріалъ не подходитъ лучше къ украшенію крышъ, устройству желобовъ, сточныхъ трубъ и пр.

Съ декоративной точки зрѣнія въ этомъ заключаются цѣнные элементы, которыми не слѣдуетъ пренебрегать. Мало того, при частомъ употребленіи штукатурки, требующей предохранительныхъ и сильно выступающихъ крышъ, понятна та выгода, которую можно извлечь изъ этихъ выступовъ, расположеніе которыхъ такъ удачно подыскано индѣйскими архитекторами [1]; понятно, какъ они удобны для блестящаго украшенія, а русскіе архитекторы имѣютъ обыкновеніе раскрашивать и золотить крыши значительныхъ сооруженій. Впрочемъ московскіе мастера всегда искусно выдѣлы-

[1]) См. черт. 37. Хотя эта часть памятника въ Эллорѣ высѣчена въ скалѣ, но она очевидно воспроизводитъ металлическую кровлю, или же подходитъ къ употребленію этого способа покрытія.



Viollet-le-Duc del. J. Sulpis sc.

ANGLE D'UN PORTIQUE À DEUX ÉTAGES.

УГОЛЪ ПОРТИКА ВЪ ДВА ЭТАЖА.

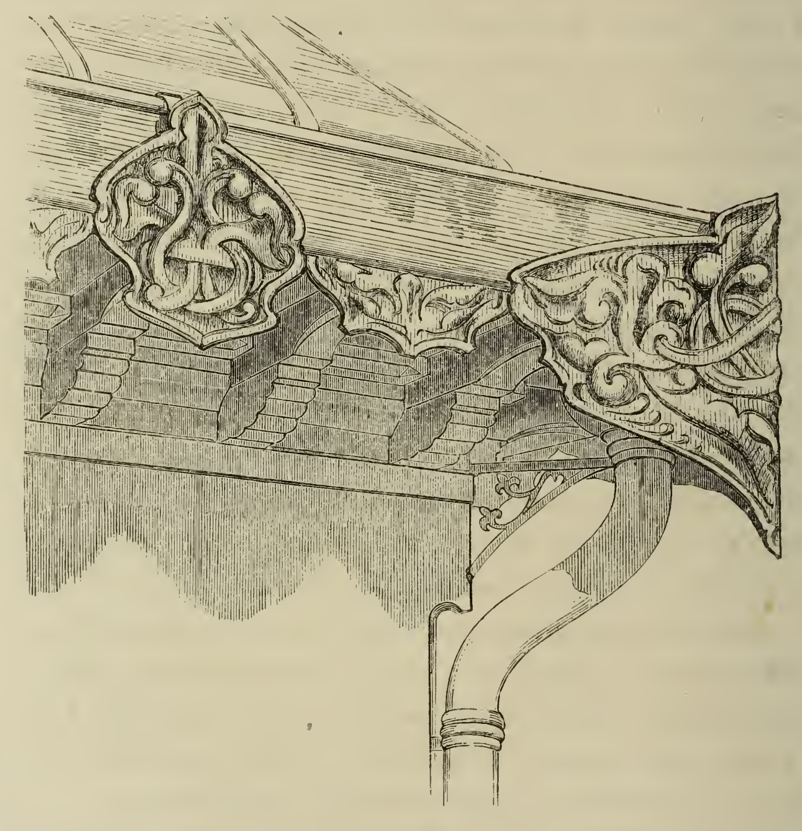
вали металлы, слѣдовательно въ этихъ вѣнчаніяхъ заключается пособіе декоративному дѣлу.

Мы уже видѣли, что луковичныя главы русскихъ церквей очень часто состоятъ изъ искусно выдѣланныхъ металлическихъ листовъ. Но на этомъ повидимому останавливаются усилія художниковъ, и они рѣдко пробовали пользоваться свойствами металла для открытаго украшенія выступовъ крыши и для устройства желобовъ изящнаго вида. Отчего же это? Всё должно было побуждать ихъ къ употребленію металла при этихъ условіяхъ. Быть можетъ эту остановку надо приписать тому рѣшенію, которое такъ рѣзко остановило развитіе русской архитектуры въ XVII столѣтіи, чтобы направить ея труды на подражаніе западнымъ искусствамъ. Это свидѣтельствуетъ, что въ Россіи не было подобныхъ примѣровъ, или что они не входятъ въ декоративную систему, соотвѣтствующую русскому искусству. Впрочемъ, тисненый металлъ, и именно мѣдь, въ высшей степени подходитъ къ употребленію подобныхъ украшеній на вѣнчающихъ частяхъ зданій, съ широкими выступами, и русская орнаментація точно нарочно придумана для такаго назначенія, какъ мы это тотчасъ покажемъ на нѣсколькихъ примѣрахъ.

Чертежи 88 и 89 изображаютъ желобъ на краю крыши, разрѣзъ которой показанъ въ *A* (чер. 89). Этотъ желобъ расположенъ на концахъ брусьевъ *S*, выступающихъ на 0,80 метра [1]) отъ стѣны и подпертыхъ подбалками *B*. Самый желобъ *C* выгнутъ изъ мѣди, съ мѣднымъ-же выступающимъ щиткомъ *L*

[1]) 1 арш. 2 вершка.

въ родѣ забрала, украшеннымъ тисненымъ орнаментомъ (см. перспективный видъ, черт. 88). Водосточная труба G помѣщена въ углу. Желобъ, расположенный на нѣкоторомъ разстояніи отъ стѣны, не можетъ, даже въ случаѣ течи, причинить

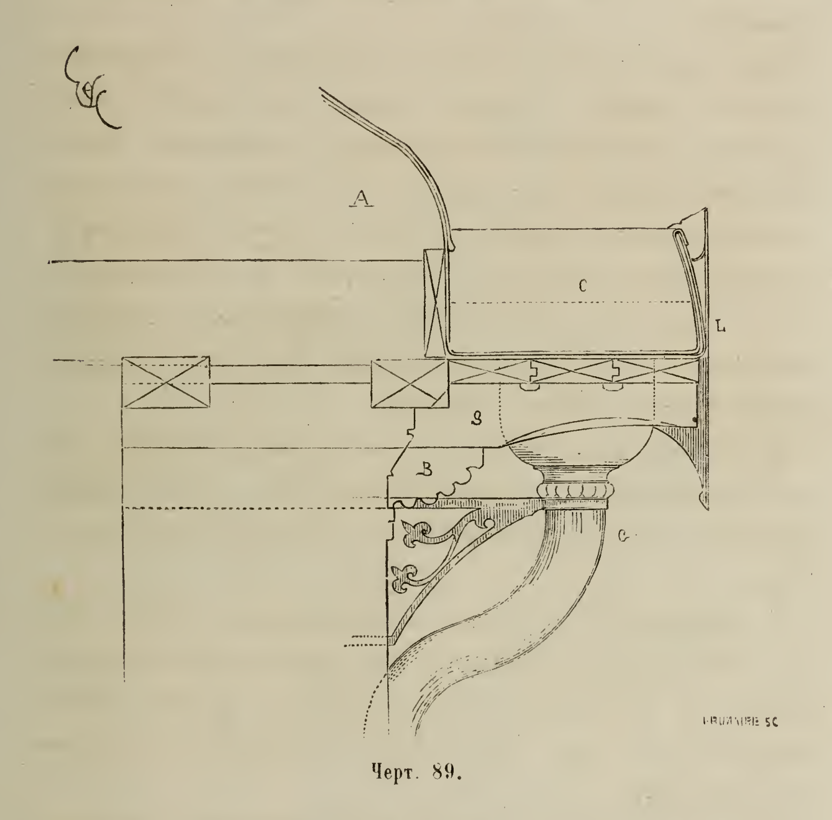


Черт. 88.

вреда каменной кладкѣ, потому что течь тотчасъ же обнаруживается. Украшенія, въ родѣ забрала, придаютъ этому сильно выступающему вѣнчанію весьма оживленный видъ, что вполнѣ согласуется со стилемъ русскаго зодчества. Впрочемъ, предлагая этотъ примѣръ и слѣдующіе за нимъ, мы не

имѣемъ иного намѣренія, какъ только предложить средства украшенія, происходящія отъ способа постройки, сообразнаго съ характеромъ русскаго зодчества, предоставляя, затѣмъ, каждому разнообразить видъ этого пріема до безконечности.

Принятая здѣсь орнаментація заимствована съ



Черт. 89.

русскихъ образцовъ, имѣющихъ столь много соотношеній съ тѣми, которые представляютъ намъ памятники Индостана.

Вотъ другой примѣръ металлическихъ кровельныхъ украшеній.

Здѣсь рѣчь идётъ объ одномъ изъ тѣхъ богато украшенныхъ выступовъ, которые такъ часто

устраиваются на лицѣ или на бокахъ большихъ зданій. Крыша служитъ основнымъ мотивомъ этихъ украшеній (чер. 90). Щипцы покрыты свѣшивающимися, расположенными на выступахъ стропилъ, кровлями, которыя имѣютъ на лицевой сторонѣ вырѣзы, отдѣланные росписнымъ и тисненымъ металломъ.

Мы полагаемъ, что нѣтъ надобности распространяться о пользѣ, которую можно извлечь изъ этого примѣра, сообразно съ русскими данными. Этотъ лицевой подзоръ изъ тисненаго металла, равно какъ и выступающія части стропилъ могутъ быть разукрашены живописью и позолотой и составить такимъ образомъ великолѣпное обрамленіе вокругъ изображеній, которые написаны на тимпанахъ, защищенныхъ свѣсомъ кровли.

Дождевая вода легко стекаетъ изъ нижнихъ частей кровельныхъ разжелобковъ по водосточнымъ трубамъ, расположеннымъ по угламъ, подъ выступами.

Слѣдовательно русскіе архитекторы могутъ найти себѣ сильную подмогу въ украшеніяхъ изъ металла, не отрѣшаясь отъ завѣтныхъ формъ своего искусства и даже еще глубже проникаясь духомъ его преданій.

Тисненая мѣдь и литая бронза имѣли очень широкое примѣненіе въ архитектурѣ Византійцевъ. Восточные народы съ очень давней поры также весьма часто прибѣгали къ этимъ матеріаламъ. Русское искусство, одинаково близкое искусствамъ Византіи, Персіи и Индіи, не должно пренебрегать подобнымъ подспорьемъ, въ особенности теперь,



Черт. 90.

когда употребленіе металла въ строительномъ дѣлѣ стремится стать всеобщимъ, тѣмъ болѣе, что орнаментація, которою оно располагаетъ, удивительно подходитъ къ издѣліямъ изъ литаго или тисненаго металла. И въ самомъ дѣлѣ, эта орнаментація исполняется обыкновенно въ родѣ *узора ткани*, то есть она не представляетъ собою сильнаго рельефа, глубокихъ выемокъ и массъ, отдѣляющихся отъ поля, которые характеризуютъ, напримѣръ, французскую декоративную скульптуру среднихъ вѣковъ.

Русская скульптурная орнаментація, какъ можно было замѣтить изъ приведенныхъ примѣровъ, выполняется обыкновенно на подобіе узорной ткани, слѣдуя византійскимъ и персидскимъ пріёмамъ; всѣ поля заполнены сплошь и въ ней едва выдѣляются два плана, тогда какъ въ арабской орнаментаціи иногда бываетъ до трехъ плановъ, расположенныхъ другъ надъ другомъ: кромѣ того русская скульптурная орнаментація болѣе серьёзная, болѣе широкая и менѣе подчиненная геометрическимъ формамъ, нежели арабская, кажется нарочно придуманной для удовлетворенія практическихъ потребностей тисненія изъ металла, будь то мѣдь или свинецъ, какъ это видно на чертежахъ 91 и 92.

Эта широкая, хотя слегка рельефная орнаментація выдѣлывается очевидно посредствомъ чеканки или тисненія металла. Композиціи русскихъ украшеній, какъ въ скульптурныхъ, такъ и живописныхъ произведеніяхъ, обязаны особеннымъ значеніемъ именно широтѣ рисунка.

Было бы прискорбно, если бы современныя русскія школы не послѣдовали бы этому основному

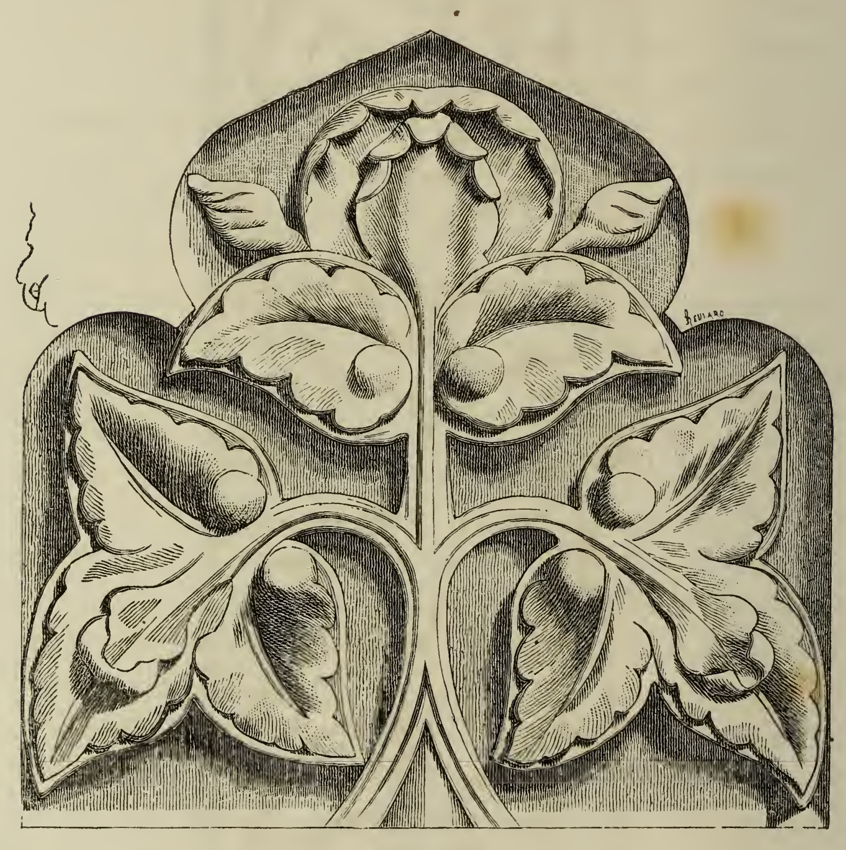
преданію, которое, впрочемъ, допускаетъ вели-



Черт. 91.

чайшее разнообразіе въ употребленіи составныхъ частей.

Растительное царство представляетъ собою, какъ было уже сказано, одинъ изъ самыхъ богатыхъ



Черт. 92.

элементовъ, если только будетъ приложено стараніе къ передачѣ его формъ въ подходящемъ смыслѣ и если будетъ схваченъ стиль растенія и его общій характеръ. Всѣ народы, которые примѣняли растительное царство къ своей монументальной орнаментаціи, начинали съ передачи ха-

рактера и стиля растенія. Египтяне, Французы, во время появленія стиля, извѣстнаго подъ названіемъ готическаго, и Греки, не говоря уже объ Индѣйцахъ и о народахъ крайнаго Востока, поступали такимъ же образомъ, точно также какъ и Русскіе въ превосходныхъ рисункахъ ихъ рукописей и въ нѣкоторыхъ скульптурныхъ произведеніяхъ.

За тѣмъ начало мало по малу появляться болѣе близкое подражаніе растительнымъ формамъ и, наконецъ, — самое точное *fac-simile*.

Какъ ни восхитительны эти послѣднія произведенія, но они не достигаютъ декоративной мощи первыхъ пріемовъ, они не пригодны для архитектуры, не сродняются съ ней и кажутся налѣпленными послѣ окончанія работы.

Это явленіе ощущается въ французской архитектурѣ среднихъ вѣковъ.

На сколько декоративная скульптура составляетъ одно цѣлое съ зданіемъ въ концѣ XII и началѣ XIII вѣка, на столько она отъ него отдѣляется послѣ и не имѣетъ связи съ сооруженіемъ.

Мы укажемъ теперь на тѣ средства, которыми распологаетъ русское искусство съ точки зрѣнія живописныхъ украшеній.

ГЛАВА ШЕСТАЯ.

БУДУЩНОСТЬ РУССКАГО ИСКУССТВА.

Декоративная живопись.

Мы уже слегка касались русскаго иконописанія и способовъ, которые употреблялись художниками, украшавшими русскія зданія до наплыва западнаго искусства. Это русское искусство очень мало отличается отъ византійскаго, и Аѳонская школа удержала, повидимому, преобладаніе своего вліянія у московскихъ художниковъ до XVII вѣка.

Должна-ли Россія, воспринимая свое національное искусство, соблюдать тотъ безусловный іератизмъ, которымъ отличалось византійское искусство?

Вопросъ этотъ весьма щекотливъ и заслуживаетъ обсужденія.

Попытки, сдѣланныя съ цѣлію примиренія іератизма въ искусствѣ съ требованіями искусства, свободнаго въ своихъ пріемахъ и опирающагося исключительно на изученіе природы, давали вообще жалкіе результаты, потому что тутъ встрѣчаются два непримиримыхъ, по крайней мѣрѣ до сихъ поръ, начала.

Ясно, что іератическая живопись начала съ подражанія природѣ, но съ того подражанія, которое дѣлается сразу и занимается лишь общими чертами, не вдаваясь въ изученіе подробностей и не простирая подражанія до того, что мы называемъ *реализмомъ*. При разсматриваніи древнѣйшихъ произведеній египетскихъ художниковъ, будь-то живопись или ваяніе, прежде всего поражаетъ *естественный* характеръ этихъ произведеній, потому что эти художники съ точностью слѣдовали преобладающему складу и пошибу изображаемой особи, будь-то человѣкъ, животное или растеніе: нельзя достаточно надивиться тонкости наблюдателя и вмѣстѣ съ тѣмъ простотѣ способовъ, употребленныхъ для воспроизведенія предмета. Все это можетъ показаться неполнымъ, слишкомъ обобщеннымъ, но тутъ нѣтъ ничего ни варварскаго, ни грубаго, доказательствомъ чего служитъ то, что при всемъ дарованіи, которое только можно себѣ представить, очень трудно воспроизвести эти первобытные живописные или изваянные образы.

Для этого нужно, такъ сказать, перенестись въ ту среду, гдѣ разцвѣли эти произведенія и, сохраняя способность самой тонкой наблюдательности, забыть вмѣстѣ съ тѣмъ все, чему научила насъ наука и практическое примѣненіе искусствъ. А подобныя условія чрезвычайно трудно отыскать.

Попытка возвратиться къ первобытному искусству послѣ утомленія, причиненнаго злоупотребленіемъ реализма, начались не съ нынѣшняго дня. Еще во времена римской имперіи Адріанъ, который былъ археологомъ и цѣнилъ древнѣйшія про-

изведенія Греціи, вызвалъ и поддерживалъ движеніе въ этомъ направленіи, такъ что множество скульптурныхъ произведеній, исполненныхъ въ его царствованіе, долгое время считались за несравненно древнѣйшія. Тѣмъ не менѣе, ошибка была легко замѣчена и теперь архаическіе барельефы эпохи Адріана причисляются къ неудачнымъ попыткамъ обращенія къ старинѣ; потому что художники, творцы этихъ произведеній, заботились только о воспроизведеніи этихъ изваяній, во всей ихъ *наивности*, какъ бы выразились теперь, не имѣя возможности поставить себя въ то положеніе, въ которомъ находились художники первобытные. Словомъ, они занимались только поддѣлками, тогда какъ имъ слѣдовало *смотрѣть* на природу *тѣми глазами*, которыми на нее смотрѣли эти первобытные художники.

Въ Египтѣ, во времена Птоломеевъ, придерживались іератизма первобытнаго искусства, хотя въ то время произведенія древней Греціи были извѣстны на берегахъ Нила и высоко тамъ цѣнились; въ искусствѣ ничего не измѣняли или по крайней мѣрѣ существовало притязаніе ничего въ немъ не измѣнять, потому что на самомъ дѣлѣ типы его становились слабѣе съ каждымъ днемъ, и на сколько первобытныя произведенія его проникнуты стилемъ и сильно прочувствованнымъ наблюденіемъ природы, на столько послѣднія бѣдны и представляютъ собою лишь выраженія искусства, вполнѣ условнаго.

Когда цивилизація развивается у народа, одареннаго большими способностями къ искусствамъ, въ климатѣ благопріятномъ ихъ процвѣтанію,

скульптура и даже живопись могутъ достигнуть той особенной степени совершенства, высоту которой мы тотчасъ покажемъ. Если этотъ народъ подчиненъ, напримѣръ, узкой теократіи, для которой искусство есть элементъ могущества, необходимое орудіе и языкъ для толпы, то эта теократія не преминетъ ее ограничить и воспретить ему развиваться далѣе той высшей ступени, которой оно сумѣло достигнуть.

Тогда все опредѣляется извѣстными правилами всякое изображеніе должно быть воспроизводимо въ одномъ и томъ же видѣ.

Не забудемъ, что въ Египтѣ искусство составляло первоначальное письмо, и потому въ избѣжаніе замѣшательства въ текстахъ, нужно было чтобы каждый предметъ и каждое существо изображались всегда въ одномъ и томъ же видѣ.

Но, прежде чѣмъ дойти до того состоянія, когда искусство было, такъ сказать, заморожено теократіею, оно имѣло свои переходныя ступени, словомъ, оно должно было прибѣгать ко внимательному изученію природы, дѣйствовать на свободѣ и имѣть свое младенчество, юность и мужество. И вотъ, когда оно достигаетъ возмужалости, предполагаютъ его остановить, чтобы на вѣки сохранить ему сильную молодость. Тщетная попытка, столько разъ и притомъ всегда безуспѣшно возобновляемая въ исторіи цивилизаціи!

Чтобы ни дѣлали, старость подходитъ шагъ за шагомъ, и это тѣло, которому думали сохранить его молодость, кончаетъ тѣмъ, что обнаруживаетъ признаки дряхлости.

Но до этой остановки существовало высшее развитіе, время блеска, и это-то время слѣдуетъ оцѣнить по его дѣйствительной стоимости.

Одно и тоже явленіе произошло въ Ассиріи, и наконецъ въ Византіи. Самыя древнія живописныя изображенія Аѳонской школы, вмѣстѣ съ тѣмъ и самые лучшіе, и освященные образцы, постоянно списываемые одни съ другихъ, послѣдовательно впадаютъ, несмотря на самый суровый іератизмъ, все въ болѣе и болѣе жалкія поддѣлки.

Какимъ образомъ создалась византійская школа живописи?

Наибольшая доля въ ней принадлежитъ Грекамъ, и хотя мы имѣемъ весьма мало данныхъ о древне-греческой живописи, однако нѣтъ никакого сомнѣнія, что она достигла очень высокаго уровня который по необходимости понизился въ эпоху перемѣщенія римской имперіи на берега Босфора.

Къ этому греческому искусству примѣшивались тогда вліянія азіятскія, которыя впрочемъ должны были дѣйствовать болѣе на орнаментацію, чѣмъ собственно на живопись.

Христіанское ученіе нанесло искусству первый роковой ударъ, воспрещая въ живописи изображеніе наготы. Затѣмъ, среди возникавшихъ ересей, вздумали вскорѣ опредѣлить извѣстными правилами представленіе всякаго священнаго образа, самое положеніе лицъ, ихъ выраженіе, покрой, ткань и цвѣтъ ихъ одеждъ и окружавшія ихъ принадлежности; теократія дѣлала свое дѣло точно также, какъ она дѣлала его въ Египтѣ. Съ той поры

искусство было замкнуто въ самый суровый іератизмъ и развитіе его было остановлено. Но такова была еще его жизненная сила, что и послѣ этого она создало произведенія великаго достоинства и что въ подлинникахъ, составляющихъ все ученіе Аѳонской школы, долго еще чувствуются преданія высокаго искусства.

Надобно-ли въ настоящее время слѣдовать этимъ подлинникамъ? Мы не думаемъ, потому что это значило бы все болѣе и болѣе склоняться къ упадку.

Что слѣдовало бы заимствовать, или что слѣдовало бы отыскать, такъ это тѣ начала, на которыя опирались художники, доведшіе искусство до той высоты, на которой его вздумали удержать на вѣки. Эти начала мы попытаемся опредѣлить.

Искусство живописи, безспорно, имѣетъ подражаніе природѣ своею исходною точкой. Чтобы подражать природѣ, нужно ее наблюдать. Но есть много способовъ наблюдать природу!... Для насъ, людей, весьма просвѣщенныхъ, наблюденіе природы заключается въ аналитическомъ разборѣ. Чтобы произвести наблюденіе, мы разлагаемъ:—въ этомъ заключается нашъ научный методъ. Этого не бываетъ у высшихъ первобытныхъ народовъ. Въ природѣ, ихъ поражаетъ прежде всего то, что напоминаетъ жизнь, или что кажется одареннымъ жизнью, а такъ какъ первобытный человѣкъ не можетъ допустить жизнь безъ организма, подобнаго его собственному, или организму животныхъ, то онъ олицетворяетъ все, что имѣетъ дѣйствительное или кажущееся движеніе. Солнце, облака и рѣки представляютъ собою такимъ образомъ

принадлежности существъ дѣйствующихъ, борющихся и надѣленныхъ страстями.

Слѣдовательно высшій первобытный человѣкъ склоненъ всякое естественное явленіе приписывать существу, то есть придавать всякому естественному явленію образъ существа дѣйствующаго, человѣка или животнаго. Въ этомъ направленіи заключается источникъ олицетвореннаго пантеизма или, пожалуй, образности пантеизма. Но этимъ миѳическимъ изображеніямъ нужно придать особый характеръ, который отличалъ бы ихъ отъ толпы органическихъ существъ. Для этого усиливаютъ нѣкоторые ихъ признаки и въ особенности стараются придать этимъ образамъ, олицетворяющимъ собою какія-либо явленія, высшее качество, или представляя ихъ колоссальными, или же запечатлѣвая ихъ особеннымъ выраженіемъ чистоты, красоты, жестокости, силы, могущества или подвижничества.

Чтобы достигнуть подобнаго результата, нужно чтобы художникъ въ совершенствѣ изучалъ у органическихъ существъ эти преобладающія черты, т. е. тѣ, которыя составляютъ чистоту, красоту, силу и жестокость.

Можно подумать, что подобная задача выше пониманія и средствъ первобытнаго художника. Но, нѣтъ:—первобытный художникъ разрѣшаетъ эту задачу, если только онъ принадлежитъ высшему племени, какъ это показываютъ первые символическіе памятники Египта, Азіи и древней Греціи; и онъ дѣлаетъ это сознательно, потому что, напримѣръ въ тѣхъ же символическихъ памятникахъ

Египта, рядомъ съ миѳическимъ изображенiемъ, соединяющимъ въ себѣ эти преобладающiя свойства и тотъ особенный характеръ, который проистекаетъ изъ очень тонкаго наблюденiя его физическихъ проявленiй, встрѣчаются портреты, то есть, образы, имѣющiе личное выраженiе, представляющiе воспроизведенiе отдѣльной человѣческой личности, а не общаго типа.

Слѣдовательно первобытный художникъ высшаго племени, достигшiй нѣкотораго развитiя, наблюдалъ природу не только въ ея личныхъ выраженiяхъ, но и въ общихъ чертахъ, присущихъ типамъ, и доходилъ такимъ образомъ до созданiя общихъ видовъ этихъ типовъ,—видовъ, въ которыхъ проявляется вполнѣ особеннымъ образомъ и притомъ съ поразительною правдою, выраженiе воспроизведеннаго типа. Конечно не аналитическiй методъ могъ привести его къ этимъ результатамъ, а методъ обратный; такъ сказать, методъ группированiя, то есть, наблюденiе извѣстнаго качества на многихъ существахъ, порождающаго у всѣхъ нихъ извѣстную физическую особенность. Этотъ родъ наблюденiя былъ легче въ средѣ населенiя, гдѣ нравы были просты, а раздѣленiя сословiй гораздо рѣзче, чѣмъ въ настоящее время. Изящная чистота формъ неизбѣжно была удѣломъ господствующаго и празднаго сословiя, тогда какъ гибкость членовъ составляла преимущество охотника и морехода.

Такимъ образомъ художникъ вынужденъ былъ создавать типы, изъ которыхъ каждый соотвѣтствовалъ какому либо общественному положенiю, и когда онъ хотѣлъ представить личность принад-

лежащую извѣстному сословію, онъ изображалъ соотвѣтствующій типъ. Точно также онъ поступалъ при изображеніи животныхъ. Схватывая съ особенною тонкостью наблюденія характеръ каждой породы и не принимая во вниманіе подробностей, присущихъ каждой особи, онъ создавалъ льва, пантеру, газель, собаку, кошку, ибиса, цаплю, ястреба и прочіе виды.

Этотъ способъ смотрѣть на природу и передавать ее не въ точныхъ снимкахъ съ отдѣльныхъ особей, а въ общихъ типахъ каждой породы, долженъ былъ привести когда нибудь къ такому заключенію: „хорошо, истинныя изображенія найдены,—нечего ихъ болѣе измѣнять!“.

Зритель, которой стоитъ предъ произведеніемъ искусства, развившимся при этихъ первобытныхъ условіяхъ, на столько же, если не болѣе взволнованъ, чѣмъ пресыщенный любитель нашего времени, который смотритъ на полотно. И египетскій художникъ, который изображалъ побѣждающаго азіятскіе народы Сезостриса, въ колесницѣ, въ шесть разъ большаго нежели его воины, и попирающаго ногами своихъ коней пораженныхъ и израненныхъ стрѣлами Ассиріянъ, которыхъ можно узнать по однообразному типу ихъ лица, производилъ такое впечатлѣніе на толпу, какое никогда не можетъ произвести лучшій изъ нашихъ современныхъ художниковъ, изобразившій какой-либо эпизодъ сраженія, во всей его дѣйствительности.

Если въ настоящее время нельзя прибѣгать къ этимъ первобытнымъ способамъ, когда приходится писать историческіе или бытовыя сцены, то тѣмъ

не менѣе, очевидно, что если дѣло идетъ о монументальной живописи, т. е. о живописи въ примѣненіи ея къ украшенію архитектурныхъ памятниковъ, то можно до извѣстной степени прибѣгать къ этимъ первобытнымъ способамъ, особенно если приходится имѣть дѣло съ толпою, а не съ нѣсколькими *дилетантами*. А монументальная живопись создана для толпы.

Не представляется ли впрочемъ, въ итогѣ, такое пониманіе искусства самымъ возвышеннымъ и самымъ благороднымъ? Но, перейдемъ къ другому образу мыслей: развѣ не болѣе согласно съ неизмѣнными правилами искусства вывести на сцену скупаго, мизантропа, вѣтренника, то есть типъ порока или странности, нежели выставить какую нибудь личность, которая сильно рискуетъ быть исключеніемъ, уродомъ? Какъ бы то ни было, скажемъ, чтобы не распространять болѣе чѣмъ слѣдуетъ этого отступленія, что если іератическое или дошедшее до іератизма искусство впадаетъ въ неисправимый упадокъ, то произведенія его, предшествовавшія тому времени когда оно было сковано іератизмомъ, представляютъ источникъ чистый, изъ котораго можно черпать.

Слѣдовательно русское искусство можетъ возвратиться къ греческому источнику той эпохи, когда византійское христіанство еще не вздумало остановить его развитія. Это, полное величія и благородства, искусство могло выражать драматическое чувство и не было еще обращено въ мумію, что было съ нимъ потомъ сдѣлано монахами Аѳонской горы; оно послужило школою предше-

ственникамъ Рафаэля и Микель-Анджело, великимъ итальянскимъ живописцамъ XIV и XV вѣковъ; оно дало возможность этимъ великимъ мастерамъ подвизаться въ продолженіи трехъ столѣтій на великолѣпномъ поприщѣ; оно дало бы возможность вновь совершить этотъ подвигъ, если бы только явилось желаніе возвратиться на предначертанный имъ путь, не занимаясь поддѣлками его произведеній, но изучая природу такъ, какъ умѣли ее изучать первые греческіе и первые египетскіе художники.

Монументальная живопись должна исполняться весьма просто, чтобы достигнуть *maximum*'а производимаго впечатлѣнія. Ей не только не надо прибѣгать къ хитростямъ искусственной линейной или воздушной перспективы, но эти средства скорѣе вредятъ, нежели помогаютъ ея общему виду.

Эти живописныя изображенія, растилающіяся по стѣнамъ, которыя возвышаются болѣе или менѣе надъ землею, сдѣланы не съ тѣмъ, чтобы на нихъ смотрѣть, какъ на картину, съ одной только точки, а наоборотъ предназначены для того, чтобы быть видимыми со многихъ точекъ; ясно, что при этомъ линейная перспектива окажется всегда недостаточной и будетъ колоть даже самый непривычный глазъ. Что же касается воздушной перспективы, то,—лишь бы дѣло не шло о потолкѣ,—она потеряетъ все свое значеніе въ силу тѣхъ же причинъ. Слѣдовательно фигуры должны занимать два или, самое бо́льшее, три ближайшихъ плана.

Мы уже сказали, что исполненіе должно отличаться большою простотою. Здѣсь дѣло вовсе не въ

томъ чтобы съ помощью разныхъ жертвъ достигать поражающаго впечатлѣнія посредствомъ свѣта, сосредоточеннаго на одной точкѣ, какъ на картинѣ, помѣщенной въ раму и повѣшенной въ гостиной; здѣсь, наоборотъ, дѣло въ томъ, чтобы распредѣлить освѣщеніе повсюду, дабы живопись подходила къ общему виду зданія и не порождала впадинъ или выступовъ, которые бы ему вредили.

Въ этомъ отношеніи Византійцы остались вѣрными правиламъ, начертаннымъ, конечно, греческими живописцами: они избѣгали естественной линейной перспективы въ фонахъ и покрывали ихъ золотомъ или сплошнымъ орнаментомъ на подобіе узорной ткани; они воздерживались точно также отъ употребленія удаленныхъ плановъ и отъ всякой воздушной перспективы, а равно отъ тоновъ, которые могутъ образовать пятна въ общемъ.

Рисунокъ фигуръ самыхъ древнихъ византійскихъ живописныхъ изображеній правиленъ, очень законченъ, не богатъ подробностями и направленъ преимущественно на воспроизведеніе пошиба, тѣлодвиженія и положенія лицъ; драпировка рисуется на античный ладъ, но только нѣсколько суше и съ нѣкоторою *манерностью,* въ которой болѣе чувствуется школа, нежели наблюденіе природы.

Нагія части тѣла бѣдны, за исключеніемъ головъ, и не напоминаютъ болѣе того великолѣпнаго античнаго искусства, отъ котораго у насъ имѣются кое-какіе остатки, отчасти въ Неаполитанскомъ музеѣ, а отчасти еще въ римскихъ катакомбахъ. Видно, что художники не заботились болѣе объ изученіи природы и сосредоточивали всѣ свои уси-

лія на воспроизведеніи нѣкоторыхъ типовъ головы,



Черт. 93.

которые, впрочемъ, превосходны и отличаются замѣчательной красотой стиля.

Объяснимъ-же превращенія этого античнаго искусства въ рукахъ византійскихъ художниковъ. Фигура 93 представляетъ снимокъ съ Помпейской живописи, находящійся въ Неаполитанскомъ музеѣ. Крайняя простота пріемовъ и ни малѣйшей погони за эффектомъ! Это раскрашенный картонъ, въ исполненіи котораго рисунокъ играетъ главную роль. А однакоже это изображеніе, по самой простотѣ своего пріема, который не можетъ отвлечь вниманія, и по величію характера, сообщеннаго въ фигурѣ, производитъ глубокое впечатлѣніе.

Обратимся теперь къ разсмотрѣнію греко-византійской живописи IX столѣтія (фиг. 94) [1]. Главная фигура изображаетъ Моисея, повелѣвающаго волнамъ сомкнуться за войскомъ Фараона.

Въ тѣлодвиженіи его есть еще сильное драматическое чувство; въ драпировкѣ фигуры есть стиль и величіе; но *манерность* уже чувствуется въ рисункѣ подробностей. Есть что-то условное *въ расположеніи* складокъ; тутъ чувствуется скорѣе школа, нежели изученіе природы. Однако-же замѣтно желаніе показать тѣло подъ драпировкою.

Продолжимъ нашъ обзоръ и перейдемъ къ XII вѣку. Мы прилагаемъ на слѣдующей страницѣ (фиг. 95) снимокъ съ одной изъ мозаикъ, украшающихъ паруса средняго купола собора Санъ-Марко въ Венеціи. Это одинъ изъ четырехъ евангелистовъ. Здѣсь уже проявляется усиленіе недостатковъ, которые предчувствуются нафигурѣ 94. Ясно, что художникъ, творецъ этого образа, совсѣмъ не

[1]) Греческая рукопись, *Псалтирь*. Націольн. библіотека въ Парижѣ.

вдохновлялся изученіемъ природы. Все исполнено по пріемамъ школы. Греческій художникъ желаетъ еще обозначить тѣло, но онъ исполняетъ это съ



Черт. 94.

необыкновенною принужденностью, такъ что іератизмъ царитъ вполнѣ и безусловно, и только при изображеніи головъ художники, повидимому, позволяютъ себѣ сообразоваться съ живыми образцами, какъ это видно на фигурѣ 96, представляю-

щей святаго Марка со средней двери церкви Санъ-Марко въ Венеціи [1]).



Черт. 95.

Посмотримъ къ чему приходитъ это искусство въ Россіи въ болѣе близкую къ намъ эпоху (чер. 97)

[1]) Мозаика XII вѣка.

[1]). Нельзя далѣе этого предѣла развить характеръ іератизма. Но въ этой самой крайности есть величіе; въ ней чувствуются преданія могучей школы и хотя рисунокъ вполнѣ условенъ, здѣсь нѣтъ однако недостатка въ стилѣ. Но, въ этомъ-то и



Черт. 96.

заключается трудность. Іератизмъ въ скульптурѣ и живописи имѣетъ то преимущество, что онъ сохраняетъ стиль, несмотря на постоянно увеличивающуюся слабость рисунка, который не обращается къ животворному источнику природы; можно даже сказать, что онъ одинъ только стиль и сохраняетъ; но это драгоцѣнное качество, которое уравновѣшиваетъ многіе недостатки, въ особенности въ ваяніи фигуръ или въ монументальной живописи.

[1]) Образъ Успенія Божіей матери (на оборотной сторонѣ образа Донской Божіей матери).

И такъ, повторяемъ мы, трудность заключается въ томъ, чтобы удержать стиль, обращаясь вмѣстѣ съ тѣмъ къ изученію природы, когда хотятъ осво-



Черт. 97.

бодиться отъ послѣднихъ слѣдовъ искусства, пришедшаго въ упадокъ въ слѣдствіе долгаго соблюденія узкаго іератизма. Большинство новѣйшихъ художниковъ испытываетъ неудачу въ этой опасной попыткѣ. Можно утвердительно сказать, что никто изъ нихъ не успѣлъ еще разрѣшить этой трудной задачи.

Въ самомъ дѣлѣ нужно поставить себя въ тѣ условія искусства, которыя предшествовали установленію іератизма, нужно отыскать эту высшую точку, мгновенно блеснувшую въ средѣ цивилизаціи.

Возможно ли это предпріятіе? Мы полагаемъ, что возможно. Это вопросъ обученія.

Все дѣло въ томъ, чтобы научить наблюдать природу такъ, какъ ее наблюдали тѣ первобытные художники, которые возвысили искусство до того, что появилось убѣжденіе въ необходимости и возможности удержать его на вѣки на этой высотѣ. Но для этого нужно отбросить всѣ образцы, снятые съ прежнихъ произведеній, съ помощью которыхъ думаютъ выучить рисовать; нужно прибѣгать только къ природѣ, смотрѣть на нее съ тѣмъ всеобъемлющимъ чувствомъ, которымъ обладали первобытные художники, нужно стараться воспроизводить преобладающій характеръ, изучать тѣлодвиженія и освобождать истинный драматическій смыслъ отъ всего, что клонится къ его искаженію. Но, среди нашего цивилизованнаго общества это гораздо труднѣе, чѣмъ при первобытномъ общественномъ строѣ.

Наши нравы, наши обычаи и даже наше платье, все клонится къ тому, чтобы покрыть насъ однообразнымъ лоскомъ; въ такъ называемомъ свѣтѣ, намъ воспрещены тѣлодвиженія: они смѣшны при нашей одеждѣ, и верхъ изящества и умѣнія держать себя въ гостиной заключается въ томъ, чтобы каждый былъ похожъ на восковую куклу.

Но, не все же народонаселеніе живетъ въ го-

стиныхъ. Крестьянинъ, человѣкъ изъ среды народа, — не подвластны пошлости: тому, кто умѣетъ смотрѣть и наблюдать, тамъ слѣдуетъ учиться истинному искусству, тому искусству, которое умѣетъ соединять стиль съ произведеніями природы въ ея общихъ чертахъ, въ ея живомъ и вѣчно юномъ складѣ.

Русскимъ, по ихъ географическому положенію, по ихъ тѣсному знакомству съ Востокомъ, удобнѣе чѣмъ всякому другому народу изучать человѣческую природу въ ея самыхъ правдивыхъ выраженіяхъ. Будущность русской монументальной живописи не можетъ заключаться въ томъ, чтобы развивать далѣе упадокъ византійскаго искусства или направлять свои усилія на подражанія искусствамъ итальянскаго Возрожденія. Византійская школа удержала ее въ границахъ стиля, такъ что она не переступила ихъ; обращаясь къ изученію природы, есть возможность создать искусство полное силы.

Это сумѣли сдѣлать, въ XIII вѣкѣ, наши французскіе ваятели и живописцы; они тоже были замкнуты до того времени въ тѣсной византійской школѣ, но они смѣло освободились отъ іератизма, при помощи изученія природы, сохранивъ въ тоже время стиль въ живописи и ваяніи фигуръ.

Говоря о русской иконописи, мы не можемъ пройти молчаніемъ изображенія Божіей Матери, которое имѣетъ столь важное значеніе въ православной религіи. Тамъ, въ Россіи, Божіей Матери всегда придается чистѣйшій кавказскій типъ.

У насъ, во Франціи, есть нѣсколько изображе-

ній Божіей Матери съ темнымъ ликомъ, и, сколько намъ извѣстно, никто никогда не могъ дать правдоподобнаго объясненія этихъ образовъ. Но этого, кажется, не встрѣчается въ Россіи: если лико Божіей Матери отличается иногда темнымъ цвѣтомъ, то это единственно происходитъ отъ измѣненія красокъ подъ вліяніемъ времени.

Разсмотримъ теперь средства, представляемые русскою орнаментальною живописью.

Эти средства очень обширны, потому что источникъ ихъ—искусства Востока.

Два элемента составляютъ живописную декорацію: форма, рисунокъ орнаментаціи и наложеніе цвѣтовъ, однимъ словомъ гармонію.

Но эти два элемента по необходимости имѣютъ связь между собою: гармонія цвѣтовъ въ общемъ отчасти можетъ зависѣть и зависитъ въ дѣйствительности отъ сочиненія рисунка. Затѣмъ есть два главныхъ способа составленія рисунка: или его разсматриваютъ какъ орнаментацію расположенную на фонѣ, или же стараются составить его, такимъ образомъ, чтобы цвѣта, наложенные, на равныя, приблизительно, по размѣру площади, образовали узоръ, краски котораго составляютъ гармоническое цѣлое.

Первые изъ этихъ двухъ способовъ примѣнялся Греками и Римлянами; второй же жителями Востока, а именно Индѣйцами, Персами и Арабами. Русскія росписныя украшенія очевидно гораздо ближе подходятъ къ этой послѣдней системѣ, въ особенности въ продолженіи послѣдняго періода, предшествовавшаго наплыву западнаго

искусства, потому что прежде русская декоративная живопись имѣла тѣсную связь съ византійскою, которая представляетъ нѣчто среднее между обѣими указанными нами системами.

Имѣющіеся у насъ остатки древне-греческой и древне-римской декоративной живописи представляютъ собою, за весьма рѣдкими исключеніями, одноцвѣтный бѣлый, черный, красный, желтый или голубый фонъ, на которомъ сильно или слабо выдѣляются арабески или вѣтви съ листьями. Такимъ образомъ орнаментъ, какъ мы говоримъ, есть ничто иное, какъ простое наложеніе на одноцвѣтномъ фонѣ.

Византійцы во многихъ случаяхъ руководствовались этимъ способомъ и еще прибавили къ этимъ различнымъ цвѣтамъ фона золото, которое учителя ихъ, Греки и Римляне, употребляли только для бликовъ.

Употребленіе золота для фона неизбѣжно должно было измѣнить всю систему гармоніи цвѣтовъ, усвоенную западными народами, потому что эта металлическая окраска имѣетъ сама по въ себѣ силу цвѣта, обусловливающую значительную выразительность, какъ въ слабомъ, такъ и въ сильномъ тонѣ. Притомъ же золото представляетъ крайне разнообразные оттѣнки: оно обладаетъ полною гаммою тоновъ, начиная съ самаго блестящаго, свѣтлаго, придающаго сѣроватый оттѣнокъ бѣлому, и до самаго темнаго, до такой степени неуступающаго черному, что переходные чернаго тоны положительно могутъ сливаться съ полутонами металла.

Мало того, металлическій блескъ золота, употре-

бляемаго для фона, имѣетъ то значительное неудобство, что онъ *убиваетъ* цвѣта и тоны и сообщаетъ имъ *мутный* оттѣнокъ. Поэтому для достиженія цвѣтистости орнаментовъ и фигуръ при золотомъ фонѣ, стали употреблять стеклянный составъ. Такимъ образомъ стекольный блескъ этихъ веществъ могъ соперничать въ силѣ съ отливомъ металла. Употребленіе мозаики было дѣломъ не новымъ и оно соединилось съ употребленіемъ золотыхъ фоновъ, которые, впрочемъ, составлялись точно также изъ небольшихъ кубиковъ изъ мозаичнаго состава, покрытыхъ листомъ золота подъ легкимъ слоемъ прозрачнаго стекла. И если металлъ пріобрѣталъ отъ этого больше блеска, то эти маленькіе наложенныя пластинки, раздѣленныя прослойками изъ цемента и не представлявшія гладкой поверхности, отражали свѣтъ по разнымъ направленіямъ и придавали такимъ образомъ этимъ фонамъ мягкую, прозрачную и стекловидную окрашенность, которой не можетъ обладать золотой листъ, положенный на совершенно гладкую поверхность.

Во всякомъ случаѣ, мозаика, въ особенности съ золотыми фонами, пріобрѣтаетъ такую яркость тоновъ, что никакое вещество, никакая живопись не могутъ съ нею состязаться, если только эти вещества сами не обладаютъ цвѣтностью той же силы и тѣмъ же металлическимъ или стеклообразнымъ видомъ, какъ напримѣръ, полированные бронзы, мраморы, парфиры, граниты и яшмы.

Если нѣтъ возможности имѣть эти матеріалы, то необходимо отказаться отъ употребленія мозаи-

ки, чтобы не уничтожить ея могучимъ видомъ частей зданія, лишенныхъ подобнаго украшенія. По этому памятники, въ которыхъ мозаика производитъ удовлетворительное впечатлѣніе, обыкновенно сплошь покрыты или мозаичными изображеніями или драгоцѣнными матеріалами, не исключая и самаго половаго настила. Такова церковь Санъ-Марко въ Венеціи, церковь въ Монтреале, близь Палермо, и такова-же прелестная королевская капелла въ томъ же городѣ.

Слѣдовательно,—это очень дорогой способъ украшенія, требующій продолжительной работы. А поэтому онъ не можетъ служить для обычнаго употребленія.

Что касается декоративной живописи, то золотые фоны могутъ быть употребляемы, только съ осторожностью или съ ослабленіемъ ихъ блеска посредствомъ обработки, которая производитъ тоже дѣйствіе, какъ и неровности мозаичныхъ пластинокъ. Въ живописи, наоборотъ, золото можетъ быть употребляемо для бликовъ, чтобы придать особое значеніе тѣмъ частямъ, которыя должны выступать впередъ. Но золото требуетъ употребленія самыхъ яркихъ и самыхъ теплыхъ тоновъ, а также бѣлыхъ или почти бѣлыхъ. Смѣшанные же тоны, имѣющіе лишь незначительную силу, представляютъ то неудобство, что сливаются съ полу-тонами металла и вносятъ такимъ образомъ разладъ въ композицію [1]). Однакоже эти смѣ-

[1]) Такъ какъ русская терминологія для опредѣленія цвѣтовъ и тоновъ еще недостаточно выработана, то, во избѣжаніе путаницы, мы считаемъ нужнымъ указать на тѣ термины, которыхъ мы будемъ придерживаться въ нашемъ переводѣ; причемъ эти термины избраны сообразно опредѣленію французскихъ терми-

шанные тоны бываютъ необходимы во многихъ случаяхъ, но они должны быть употребляемы сообразно съ нѣкоторыми условіями, на которыя тотчасъ укажемъ.

Итакъ можно сказать, что какъ только золото появляется въ живописныхъ украшеніяхъ, то становится необходимымъ принять иную гамму тоновъ, нежели та, которая годилась бы въ случаѣ отсутствія металла, а этимъ никогда достаточно не занимаются, когда дѣло касается декоративной живописи.

Выскажемся опредѣленнѣе, чтобы насъ лучше поняли: если изъ нѣсколькихъ легкихъ тоновъ, сѣрыхъ, блѣдно-красныхъ, желтыхъ и бѣлаго, можно составить росписныя украшенія, производящія хорошее впечатлѣніе, то примѣсь золота къ этой нѣжно окрашенной орнаментаціи уничтожитъ это впечатлѣніе, потому что блескъ металла, обладающій крайнею силою цвѣтности, выставитъ эти нѣжные тоны невѣрными или полинялыми.

Чрезмѣрное употребленіе золота служитъ конечно средствомъ для избѣжанія затрудненія, и многіе изъ нашихъ современныхъ живописцевъ—декораторовъ были увлечены имъ.

новъ, сдѣланному самимъ авторомъ книги. *Простыми* цвѣтами (couleurs franches) мы будемъ называть неразложимые цвѣта, или цвѣта спектра, каковы напр. голубой, красный и желтый; *смѣшанными* цвѣтами и тонами (tons mixtes)—тоны составленные изъ двухъ или трехъ цвѣтовъ, каковы напр. всѣ зеленые тоны (смѣсь голубого съ желтымъ), оранжевые тоны (смѣсь краснаго съ желтымъ), и пр.; *нечистыми* тонами (tons rompus) — всѣ тоны, въ составъ которыхъ входитъ ослабляющая, или обезсиливающая ихъ бѣлая или черная подмѣсь (тоже что tons noircis, или rabattus); и наконецъ *чистыми* тонами (tons purs)—всѣ тоны, хотя бы даже составные, но только безъ обезцвѣчивающей ихъ бѣлой или черной подмѣси.

Прим. переводчика.

Но это излишество не всегда доказываетъ присутствіе вкуса и знанія.

Въ декоративной живописи Персіи, которая отличаются изящною до рѣдкости гармоніею и часто весьма богатымъ эффектомъ, золото употребляется очень умѣренно и притомъ кстати.

Византійская живопись проявляетъ тѣ же качества, которыя оказываются равнымъ образомъ и въ древне-русскихъ росписныхъ украшеніяхъ, хотя въ Россіи золотые фоны употреблялись очень часто.

Но, чтобы возвратиться къ нашей точкѣ исхода, мы предложимъ нѣсколько примѣровъ обѣихъ системъ, т. е. наложеніе орнамента на фонѣ, по способу древнихъ, и орнамента, сочиненнаго на подобіе узорной ткани, въ которой нѣтъ собственно фона, или размѣры его доведены почти до полнаго исчезновенія.

Понятно, что въ нашихъ примѣрахъ, мы будемъ пользоваться элементами, усвоенными русскими художниками, т. е. византійскими преданіями, но только съ болѣе замѣтнымъ восточнымъ вліяніемъ.

На таблицѣ XXIX мы соединили условія, соблюденіе которыхъ необходимо при употребленіи золота для фона. Этотъ орнаментъ представляетъ собою довольно много полутоновъ, согласно пріему, столь искусно употреблявшемуся Венеціанцами; но эти полутоны должны быть оттѣнены бѣлыми прожилками и довольно рѣзкимъ черным͏ъ контуромъ, чтобы проявить свое истинное достоинство въ соприкосновеніи съ золотомъ.

Представимъ себѣ тотъ же орнаментъ, но только

безъ этихъ двухъ элементовъ; тогда всѣ цвѣтные полутоны будутъ убиты полутонами золота и въ живописномъ украшеніи останутся настоящіе пробѣлы.

И наоборотъ, если эти полутоны будутъ оттѣнены бѣлыми прожилками и черным контуромъ, то цвѣтъ ихъ участвуетъ въ общей гармоніи, независимо отъ равенства силы.

Въ живописныхъ украшеніяхъ не слѣдуетъ упускать изъ виду наложенія тоновъ равной силы, потому что этотъ способъ даетъ весьма утонченные результаты, если только онъ хорошо примѣненъ; но надо чтобы эти тоны равной силы не сливались между собою и чтобы каждый сохранялъ собственую окрашенность. Присутствіе бѣлаго и чернаго цвѣта, въ видѣ прожилокъ, между ними, даетъ возможность достигать той мягкой и прозрачной гармоніи, которую можетъ образовать наложеніе равносильныхъ тоновъ.

Замѣчено, что всѣ народы, которые были хорошими колористами отъ природы, держались въ орнаментаціи того правила, чтобы употреблять всегда нечистые тоны, а простые цвѣта лишь въ видѣ исключенія.

Нѣтъ возможности достигнуть гармоніи въ живописныхъ украшеніяхъ при помощи только трехъ цвѣтовъ: чисто-краснаго, чисто-желтаго и чисто-голубаго. Съ большими усиліями—достигается гармонія при совмѣстномъ употребленіи этихъ трехъ цвѣтовъ, но съ прибавленіемъ къ нимъ бѣлаго и чернаго, хотя результатъ будетъ все еще жестокъ. При разсматриваніи тоновъ, входящихъ, напримѣръ, въ



РУССКАЯ ДЕКОРАТИВНАЯ ЖИВОПИСЬ

Система византийская

составъ великолѣпнаго персидскаго ковра, замѣчается иногда присутствіе *одного* изъ трехъ цвѣтовъ, употребленнаго въ чистомъ видѣ, тогда какъ остальные тоны, соединенные съ этимъ цвѣтомъ, всѣ нечистые. Чаще всего росписныя украшенія состоятъ изъ нечистыхъ тоновъ и тѣ изъ нихъ въ которыхъ преобладаютъ простые цвѣта, не принадлежатъ къ числу самыхъ гармоничныхъ.

Это явленіе можетъ быть также замѣчено въ великолѣпныхъ византійскихъ украшеніяхъ церквей Санъ-Марко въ Венеціи, Монтреале въ Палермо, въ Торчелло и святой Софіи въ Константинополѣ.

Древніе художники въ изобиліи употребляли свѣтло-сѣрые цвѣта разныхъ оттѣнковъ; самые поразительные эффекты достигались съ помощью этихъ тоновъ, среди которыхъ является одинъ чистый цвѣтъ, какъ ударъ кисти оживляющій общее. Бѣлый цвѣтъ играетъ весьма важную роль въ этихъ живописныхъ украшеніяхъ, въ особенности въ присутствіи золота. И, если на стѣнной живописи или на мозаикѣ, которая кажется очень яркою и выдержанною въ тонѣ, расчитать площади, занятыя бѣлымъ цвѣтомъ или свѣтло-сѣрыми тонами, то относительная величина ихъ невольно поражаетъ.

Мы прилагаемъ (табл. XXX) образецъ живописнаго украшенія, выполненнаго на основаніи русскихъ элементовъ, съ соблюденіемъ этихъ данныхъ. Въ этой стѣнной живописи есть только нечистые тоны и, затѣмъ, мазки ярко-краснаго цвѣта, зани-

мающіе незначительныя площади, и наконецъ бѣлые тоны.

Но одно изъ условій гармоніи заключается въ томъ, чтобъ раздѣлить эти нечистые тоны, съ сохраненіемъ рисунку цѣлого широкихъ очертаній, которыя даютъ возможность уловить общее расположеніе.

Персы и Арабы весьма сильно развили это качество и въ ихъ стѣнной живописи никогда не бываетъ путаницы. Какъ бы ни были нѣжны детали, какъ бы ни были многосложны подраздѣленія, глазъ всегда находитъ широкую основную тему, удобопонятную, какъ въ отношеніи рисунка, такъ и въ отношеніи окрашенности, причемъ вовсе не замѣчается никакого разъединенія между разными частями композиціи. Когда декоративная живопись исполняется на античный ладъ или же такъ, какъ показано на таб. XXIX, т. е. когда она состоитъ изъ орнамента, наложеннаго на фонѣ, то гармонія достигается очень просто: для этого достаточно, чтобы фонъ бралъ верхъ надъ орнаментомъ своею блѣдностью или яркостью или, наоборотъ, чтобы орнаментъ подавлялъ фонъ тѣмъ или другимъ: но когда живописная орнаментація входитъ въ составъ узорныхъ тканей или отдѣлки стѣнъ, то задача становится гораздо труднѣе и сложнѣе. Для того чтобы получить гармонію блестящую или темную, мрачную или веселую, рѣзкую или нѣжную, надобно прибѣгать къ весьма разнообразнымъ и весьма обширнымъ средствамъ: нужно, такъ сказать, соображать, взвѣшивать значеніе каждаго тона, чтобы придать этимъ значеніямъ желаемую силу въ раз-



Viollet le Duc del — Daumont lith.

PEINTURE DECORATIVE RUSSE

Systeme Persan

РУССКАЯ ДЕКОРАТИВНАЯ ЖИВОПИСЬ

[illegible]

мѣрѣ необходимаго эффекта: такъ какъ очень понятно, что значенія эти относительны и исполняютъ свое назначеніе только въ силу взаимнаго сопоставленія.

Для насъ не важно, какимъ путемъ восточные народы достигли такихъ чудесныхъ результатовъ въ этомъ отношеніи, путемъ ли инстинкта или долгой практической опытности, изъ которой истекало бы методическое изученіе; но мы можемъ утвердительно сказать, что если теорія не предшествовала практикѣ, то она можетъ за нею слѣдовать, и что въ этомъ случаѣ, какъ и во многихъ другихъ, наблюденіе выясняетъ, какимъ образомъ чувство художника сообразуется съ нѣкоторыми законами, которые наука подтверждаетъ и опредѣляетъ.

Конечно, одно только научное указаніе никогда не выучитъ сочинять гармоничныя живописныя украшенія; но оно можетъ объяснить, почему и въ чемъ эти живописныя украшенія гармоничны и избавить такимъ образомъ художника отъ продолжительныхъ попытокъ на угадъ, въ особенности если преданія искажены или утрачены.

Обученіе искусству, считаемому классическимъ, которое было навязано Западу и котораго не избѣжала и Россія, когда она сочла нужнымъ подражать западной Европѣ, распространило идеи самыя несовершенныя и часто даже самыя ошибочныя въ отношеніи декоративной живописи.

Предполагая расписывать въ ново-греческомъ вкусѣ, стали накладывать рядомъ блѣдные и по-

чти всегда ложные тоны, потому что, въ развалинахъ, находили слѣды полинялой и измѣнившейся отъ времени живописи, точно также какъ стали накладывать на удачу самыя яркія и самыя крикливыя краски, думая подражать этимъ живописной раскраскѣ среднихъ вѣковъ.

Русское искусство, по своимъ частымъ отношеніямъ съ Востокомъ, по своимъ преданіямъ, можетъ лучше всякаго другаго европейскаго искусства избѣгнуть этого злополучнаго увлеченія западно-классическимъ обученіемъ, которому намъ такъ трудно противодѣйствовать. Сосѣдство Персіи и сношенія съ крайнимъ Востокомъ дозволяютъ русскому искусству смѣло вступить на истинный путь монументальной, декоративной живописи.

Въ своихъ тканяхъ, въ своемъ шитьѣ, русскій народъ показываетъ, что онъ остался вѣренъ своимъ драгоцѣннымъ преданіямъ.

Значитъ, довольно того, чтобы обученіе принялось за нихъ, обращаясь къ Востоку, а не къ Западу. Какъ весьма справедливо замѣчаетъ авторъ текста, приложеннаго къ рисункамъ вышивокъ,— изъ которыхъ мы приводили нѣсколько образцовъ на чертежахъ 17, 18 и 19, и на таблицѣ IV [1]), въ рисункахъ русскихъ вышивокъ или тканья по холсту уцѣлѣли многочисленные и оригинальные образчики русскаго художества. На полотенцахъ, простыняхъ, наволокахъ, рубахахъ, передникахъ, женскихъ головныхъ уборахъ, т. е. на всѣхъ

[1]) См. Русскій народный орнаментъ. Отдѣлъ первый: шитье, ткани, кружева. Изданіе Общества поощренія художниковъ. Текстъ В. Стасова, I. С. Петербургъ.

вещахъ повседневнаго употребленія, на платьѣ русскаго мужика и на утвари избы, всегда ярко обозначалась любовь народа къ искусству. Религіозныя, символическія и завѣтныя представленія, а также эти остроумныя геометрическія сочетанія образуютъ прекрасные рисунки, исполненные съ рѣдкимъ совершенствомъ и съ замѣчательною гармоніею тоновъ.

Въ этомъ чувствуется азіятское вліяніе, которое восходитъ къ самыхъ древнимъ эпохамъ и которое сохранилось въ чистотѣ до нашего времени.

Разсматривая эти вышивки можно объяснить себѣ пріемы, употребленные для сочиненія ихъ рисунковъ.

Сперва назначалась самая главная фигура, которая занимаетъ средину каждаго мотива, потомъ прибавлялись второстепенные орнаменты, присоединявшіеся къ среднему изображенію, и наконецъ заполненія.

Такимъ образомъ получалась композиція симметричная и отличавшаяся соразмѣрностію частей, въ которой цвѣтныя части удачно распредѣлены на бѣломъ полѣ полотна.

Вотъ въ чемъ, въ самомъ дѣлѣ, заключается съ самыхъ отдаленныхъ временъ тайна композиціи всякой орнаментаціи, служащей для убранства и для вышиванія.

Любовь русскаго крестьянина къ росписнымъ украшеніямъ проявляется постоянно. Славянинъ очевидно гораздо чувствительнѣе къ цвѣтовымъ впечатлѣніямъ, нежели къ впечатлѣніямъ пластической формы, и въ этомъ онъ скорѣе подхо-

дитъ къ азіятскимъ, нежели къ западнымъ народамъ. Въ *избѣ* рѣдко найдется рѣзной образъ, тогда какъ писаные образа встрѣчаются повсюду.

Назначеніе этихъ полотенецъ и вышитыхъ простынь, о которыхъ мы сейчасъ говорили, весьма разнообразно. По праздникамъ эти вышитыя ткани служатъ для украшенія внутренности *избы*.

Съ этою цѣлію эти концы вышитаго полотна развѣшиваются вгладь, на бичевкахъ, протянутыхъ вдоль стѣны. Въ промежуткахъ размѣщаются *иконы* и комната украшается такимъ образомъ стѣнною живописью.

Эти весьма древніе обычаи русскаго крестьянина вполнѣ показываетъ какою популярностію пользуются въ народѣ живописныя украшенія. Древность эта подтверждается еще тѣмъ, что мы встрѣчаемъ въ этихъ вышивкахъ изображенія фигуръ, обращенныхъ другъ къ другу лицомъ, которыя появляются, какъ мы это уже сказали, на самыхъ древнихъ русскихъ памятникахъ и у Иранцевъ.

Изображенія, которыя мы равнымъ образомъ встрѣчаемъвъ современной персидской орнаментаціи представляютъ собою преданія древнихъ символическихъ фигуръ иранскаго искусства. Птицы, кони, львы и человѣческія фигуры, которыя появляются въ русской орнаментаціи, и преимущественно въ вышивкахъ, размѣщенные попарно и по большей части обращенные лицомъ къ дереву [1]), суть ничто иное какъ преданіе этихъ же самыхъ фигуръ, расположенныхъ точно также на цилиндрахъ,

[1]) Преданіе культа Митры.

барельефахъ, капителяхъ, утвари и вазахъ ассирійскаго и древне-персидскаго искусства;—преданіе, дошедшее до насъ посредствомъ образцовъ, существующихъ въ Персіи, со временъ христіанской эры.

Мы говорили, что персидская орнаментація и персидское искусство имѣли значительное вліяніе но искусство византійское и арабское; и это могло дать поводъ къ предположенію, что Россія получила эти преданія изъ вторыхъ рукъ. Но, независимо отъ скиѳскихъ вещей, нѣкоторые образцы которыхъ мы уже приводили и которыя воспроизводятъ тѣже изображенія животныхъ, обращенныхъ другъ къ другу головами, эти вышивки, болѣе близкой эпохи, не имѣютъ характера византійской орнаментаціи и почерпнуты, повидимому изъ болѣе чистаго источника.

Въ этомъ мы согласны съ авторомъ уже указаннаго сочиненія. В. И. Бутовскій дѣйствительно говоритъ такимъ образомъ объ этихъ вышивкахъ:

„Существованіе этой крестьянской самодѣльщи„ны исконное. Этнографы и археологи открываютъ „въ ней слѣды стилей византійскаго и восточнаго „и не безъ основанія, конечно, объясняютъ этотъ „артистическій элементъ вліяніемъ долговременныхъ „старинныхъ сношеній русскаго народа, то съ гре„ческою имперіею, откуда онъ воспріялъ правосла„віе, то съ мусульманскими племенами, нѣкогда его „угнетавшими, а нынѣ мирно среди него живущими. „Однако пристальное разсмотрѣніе этихъ просто„душныхъ издѣлій изобличаетъ въ нихъ также при„знаки своего рода оригинальности. По крайней

„мѣрѣ нельзя отвергать, что эти художественные „элементы, каково бы ни было ихъ первоначальное „происхожденіе, усвоились въ русскомъ народѣ и „въ примѣненіи къ его потребностямъ значительно „видоизмѣнились. Это уже не копіи и даже не по„дражанія, а самобытное искусство, удержавшее „въ себѣ только нѣкоторые слѣды иностраннаго „вліянія“.

Эта орнаментація тканей посредствомъ вышиванія или тканья очевидно представляетъ собою искусство, передаваемое изъ рода въ родъ съ весьма ничтожными видоизмѣненіями. Геометрическое начертаніе обусловливаетъ обыкновенно рисунокъ, и этотъ пріемъ, какъ извѣстно, господствуетъ въ большей части арабскихъ и персидскихъ живописныхъ украшеній.

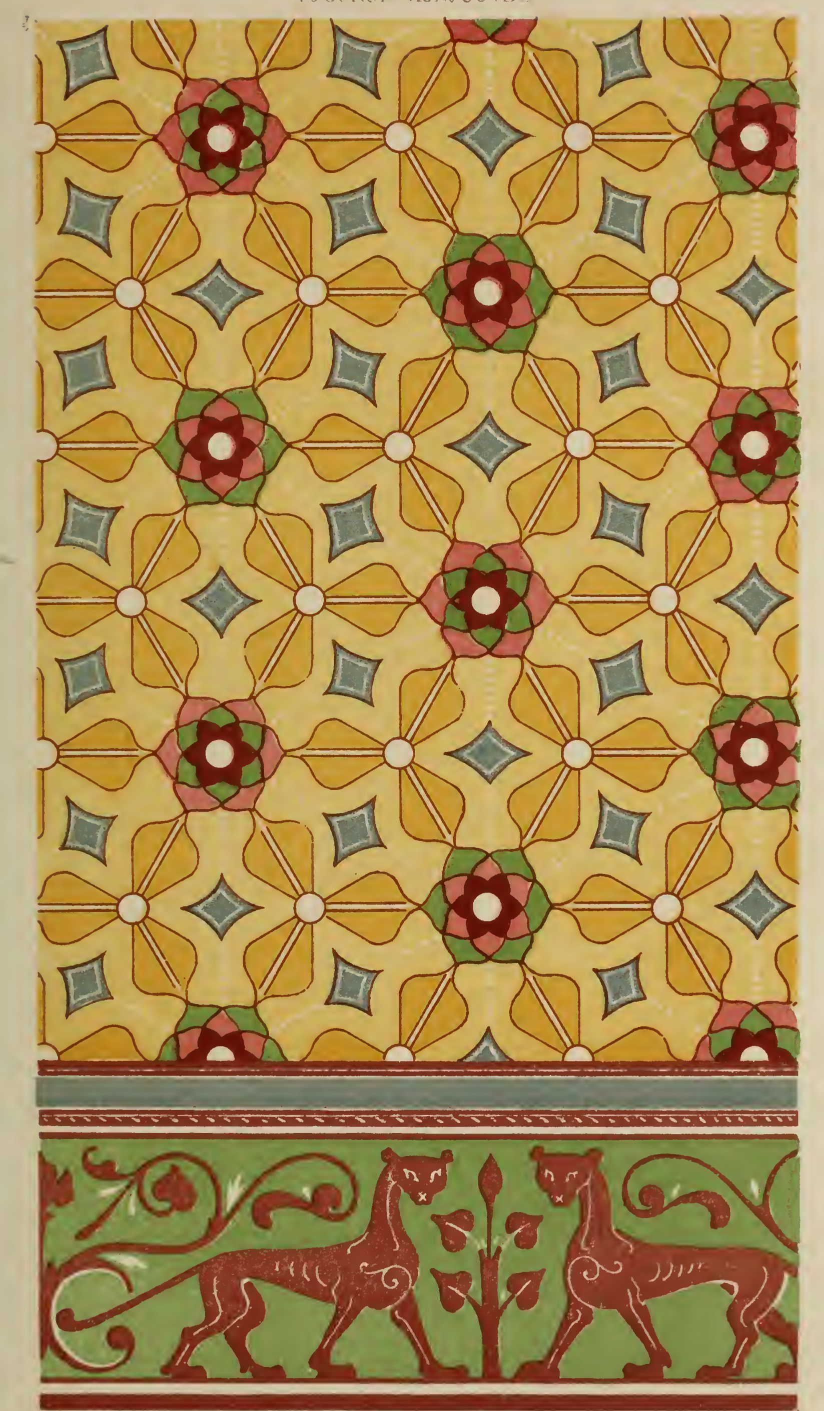
Онъ представляетъ самые разнообразные элементы и мы полагаемъ достаточнымъ дать одинъ образецъ (таб. XXXI), со свѣтлымъ сочетаніемъ тоновъ, сообразный съ завѣтными данными русскаго искусства.

Можно, впрочемъ, составить себѣ точное понятіе о тѣхъ средствахъ, которыя доставляетъ русская декоративная живопись, разсматривая *Исторію русскаго орнамента съ X по XVI столѣтіе по рукописямъ* [1]).

Въ *Предисловіи* къ этому драгоцѣнному труду В. И. Бутовскій вполнѣ выясняетъ способность русскаго народа къ росписнымъ украшеніямъ:

„Не говоря о поэтическомъ настроеніи русскихъ

[1]) Изданіе художественно-промышленнаго музеума въ Москвѣ и у Мореля въ Парижѣ.



Viollet le-Duc del. Massot lith.

PEINTURE DECORATIVE RUSSE, AVEC FOND

Systéme Persan

РУССКАЯ ДЕКОРАТИВНАЯ ЖИВОПИСЬ

Система персидская

„народныхъ пѣсенъ, о приверженности русскихъ „крестьянъ къ музыкальнымъ увеселеніямъ, доволь„но указать на своего рода изысканность, съ кото„рою издревле украшаются ихъ жилища, ихъ скром„ная и неприхотливая утварь, ихъ простыя и гру„быя ткани. Проѣзжая по великорусскимъ селе„ніямъ, нельзя не остановить съ удовольствіемъ и „даже съ нѣкоторымъ удивленіемъ взгляда на смѣ„лыхъ формахъ высокихъ крышъ крестьянскихъ „избъ съ ихъ прорѣзными, напоминающими кру„жевную работу коньками и карнизами, съ ихъ лег„кими и вычурными свѣтелками. Кому не случа„лось любоваться разноцвѣтными коймами и узора„ми на полотенцахъ, скатертяхъ и сорочкахъ дере„венскаго рукодѣлія. Кто не держалъ въ рукахъ „разныхъ бездѣлокъ, какъ-то: рукоятокъ, шкату„локъ, солонокъ, деревянныхъ чашекъ, жбановъ и „т. п. самой простой крестьянской работы, и между „тѣмъ по ихъ отдѣлкѣ, по ихъ украшеніямъ рѣз„нымъ и крашенымъ, вовсе не лишенныхъ изяще„ства. Тоже можно сказать и красивой, совершен„но своеобразной орнаментовкѣ крестьянскихъ по„возокъ, саней, лодокъ. Народная одежда обоего „пола въ Россіи отличается щеголеватостью и при „склонности къ яркимъ цвѣтамъ не оскорбляетъ „зрѣнія чрезмѣрною пестротою. При всей простотѣ „и даже грубости его составныхъ частей, русскій „народъ не лишенъ гармоніи и весьма немного „нужно для приданія ему граціи, удовлетворяющей „требованіямъ самаго взыскательнаго вкуса“.

Можно тоже самое сказать о рисованныхъ украшеніяхъ. Заставки русскихъ рукописей представ-

ляютъ всегда превосходное пониманіе гармоніи тоновъ и весьма часто рисунокъ, настолько же изящный, насколько хитро придуманный, не смотря на простоту нѣкоторыхъ деталей. Эти рисунки имѣютъ свѣжій, веселый и блестящій видъ и даже самая ихъ странность полна прелести.

Однимъ словомъ, въ нихъ видны начала живого искусства, которыя измѣнились лишь тогда, когда къ нимъ стали примѣшиваться западные элементы.

ЗАКЛЮЧЕНІЕ.

Въ полномъ драгоцѣнныхъ свѣдѣній донесеніи г. Наталиса Рондо о Вѣнской выставѣ 1873 г., есть такое мѣсто:

„Россія имѣла, въ разныя эпохи своей исторіи, „народное искусство, происхожденіе котораго до„вольно темно; но между этимъ искусствомъ и „искусствомъ Востока существуетъ близкое род„ство. Смотря по эпохѣ, первобытный характеръ, „то рѣзко появляется въ немъ, то искажается ка„кимъ либо вліяніемъ, финскимъ, монгольскимъ „или персидскимъ; то наконецъ полууничтожается „особенностями, заимствованными у византійскаго „или индѣйскаго стиля. Прельщенное изобрѣтені„ями французскаго искусства, русское общество „давно предпочло его всѣмъ другимъ и только не„давно снова вошло во вкусъ относительно древне„славянскаго искусства"....

Это хорошо подмѣчено и хорошо сказано, и предъ лицомъ этого-то народнаго движенія въ Россіи, въ пользу ея искусства, мы попытались сдѣлать оцѣнку его источниковъ, его развитія и его столь самобытныхъ выраженій.

Раскрыть источники, изъ которыхъ долженъ былъ черпать великій народъ, сложившійся изъ

разныхъ племенъ, разъяснить, среди вѣковъ варварства, работу объединенія элементовъ, существовавшихъ въ странѣ, или доставленныхъ предшествовавшими и сосѣдними цивилизаціями, и разобрать, какъ народный геній выдѣлилъ свое искусство изъ среды этихъ элементовъ, представлялось намъ соблазнительнымъ трудомъ.

Мы его предприняли не безъ нѣкотораго опасенія; но по мѣрѣ того, какъ съ помощью многочисленныхъ документовъ, столь щедро доставленныхъ намъ самыми уважаемыми личностями Русской имперіи, мы вдавались въ эту работу, поддержанные трудами гг. В. И. Бутовскаго и Наталиса Рондо, и свѣдѣніями, собранными на мѣстѣ г. Морисомъ Ураду, трудъ, предпринятый сперва съ очень естественнымъ недовѣріемъ, вскорѣ показался намъ крайне занимательнымъ: онъ позволялъ намъ приподнять одинъ изъ угловъ завѣсы, которая покрываетъ еще исторію азіятскихъ искусствъ.

На мѣстѣ, въ самой Россіи, мы нашли скиѳскіе памятники значительнаго достоинства, которые относятся къ глубокой древности; затѣмъ, къ этимъ первобытнымъ элементамъ стали примѣшиваться вліянія искусства греческаго и византійскаго, или скорѣе вліянія, проистекавшія изъ тѣхъ же источниковъ, изъ которыхъ черпало византійское исскуство.

Исторія Россіи послѣдовательно давала намъ случаи выискивать характеръ, свойственный памятникамъ, относящимся къ столь страннымъ оборотамъ этой исторіи, и мы объяснили такимъ образомъ главныя преобразованія русскаго искусства.

Вскорѣ за смутностью, которая, казалось, происходила отъ столь разнообразныхъ элементовъ, послѣдовалъ въ нашемъ умѣ логическій порядокъ, выяснились слѣдствія способностей племенъ и сношеній обширной русской территоріи съ восточной и южной Азіей; и такимъ образомъ, къ каждому великому историческому событію было отнесено извѣстное движеніе въ развитіи искусства.

При этомъ всегда проявлялся отпечатокъ народнаго генія, который усвоивалъ себѣ эти элементы и быстро обращалъ ихъ въ одно цѣлое, замѣчательное по единству своего выраженія.

Сомнѣніе исчезало: да, русское искусство существуетъ, потому что свойство всякаго искусства, имѣющаго народный характеръ, заключается именно въ томъ, что оно обладаетъ какъ-бы горниломъ, въ которомъ сплавляются чужеземныя вліянія, чтобы образовать однородное тѣло.

Но этимъ не должна была ограничиться наша задача. Намъ казалось, что мы могли-бы указать на слѣдствія, которыя можно извлечь изъ этого труда.

Очень ясно, что русскій народъ сумѣлъ сохранить въ скрытомъ состояніи преданія своего искусства, и что слѣдовательно онъ очень склоненъ воспринять ихъ, чтобы они снова пошли своимъ естественнымъ, временно прерваннымъ ходомъ.

Животворныя начала, безъ которыхъ искусство ограничивается поддѣлками, никогда не возникаютъ наверху, но всегда внизу, въ силу народнаго чувства или инстинкта. Всякое обновленіе совершается вслѣдствіе переработки въ умѣ народа, въ умѣ

массъ: оно никогда не бываетъ созданіемъ избраннаго общества.

Школамъ русскаго искусства вѣроятно не придется выдерживать долгую борьбу, чтобы снова завладѣть этими преданіями, развить ихъ и заставить принести плоды; очень понятно, что мы не смотримъ на іератизмъ, какъ на послѣднее слово искусства; удержать цѣпь и прибавлять къ ней каждый день новое звено—вотъ въ чемъ должна заключаться задача всякаго народнаго искусства.

Мы знаемъ, что даже люди не малаго ума возстаютъ теперь противъ попытокъ возрожденія и увѣковѣченія національныхъ искусствъ. Они думаютъ, что искусство всеміpно, единично, и что тщетны старанія придать самостоятельность его различнымъ выраженіямъ. На ихъ глаза есть только *искусство* и, слѣдовательно, одно только высшее выраженіе его, къ которому всякій долженъ стремиться.

Въ теоріи подобный взглядъ очень соблазнителенъ; но на дѣлѣ онъ роковымъ образомъ ведетъ къ однообразію и поддѣлкамъ.

Притомъ же надо сознаться, что не всѣ народы одарены одними и тѣми же способностями, и что изъ Пруссака, Нормандца или Англичанина никогда нельзя сдѣлать Грека.

Что между всѣми извѣстными выраженіями искусства существуетъ произведеніе высшее сравнительно съ прочими, съ эстетической точки зрѣнія,—эта теорія можетъ быть принята; но изъ нея вовсе не слѣдуетъ, что это высшее произведеніе, которое проявилось въ средѣ извѣстной цивилиза-

ціи, при обстоятельствахъ особенно благопріятныхъ, было-бы единственнымъ и должно составлять исключительную цѣль, къ которой должны стремиться другія цивилизаціи.

Если у Славяно-Русса есть родственныя связи съ Грекомъ и Азіятомъ, то у него нѣтъ никакихъ съ Римляниномъ.

Зачѣмъ-же ему насиловать свою натуру?

Кажется,—въ противоположность мысли о привлеченіи искусства къ одному общему типу, признанному за наилучшій (что впрочемъ всегда представляетъ спорный вопросъ),—самая сущность искусства заключается не только въ разновидности его произведеній, но и въ согласіи его различныхъ выраженій съ нравами и духомъ каждаго народа. Иначе, — искусство рискуетъ остаться чужеземнымъ, тепличнымъ растеніемъ, не достигнуть своего развитія и создать только поддѣлки, которыя часто даже бываютъ дурно поняты.

Подражанія греческимъ или римскимъ храмамъ, перенесенныя въ Лондонъ, Берлинъ, Парижъ или Петербургъ, кажутся не только неумѣстными, но даже идутъ въ разрѣзъ съ нравами, привычками и преданіями населенія, въ средѣ которыхъ они возвышаются, какъ безцѣльныя постройки, сдѣланныя въ угоду нѣсколькимъ *диллетантамъ*.

Каждый народъ можетъ совершенствоваться въ свойственномъ ему родѣ искусства и представлять такимъ образомъ произведенія, болѣе или менѣе красивыя и изящныя, но во всякомъ случаѣ самобытныя; а въ искусствахъ, самобытность есть самое драгоцѣнное изъ качествъ, потому что оно есте-

ственно. — Это существенное качество искажается иногда нѣкоторыми вліяніями; но, чтобы ни дѣлали, народъ хранитъ его, вопреки системамъ, модамъ и чуждому обученію.

Вмѣсто того, чтобы стараться заглушить эти прирожденныя качества, всякое истинно народное обученіе должно стремиться различать и развивать ихъ и давать имъ способы производить все, что они могутъ произвести.

Нашъ вѣкъ пойдетъ быстрыми шагами по этому пути; онъ первый сумѣетъ составить точный перечень средствъ, доставленныхъ разными цивилизаціями; онъ сумѣетъ порыться въ прошломъ, чтобы отыскать источники, и дастъ такимъ образомъ возможность различнымъ цивилизаціямъ снова овладѣть ихъ собственнымъ достояніемъ.

Многіе видятъ опасность въ стремленіи современныхъ цивилизацій къ самостоятельности, и многіе считаютъ ихъ химерою, скоропроходящею модою, вызванною теоріями нѣкоторыхъ ученыхъ. Но и тѣ и другіе, держась идей, царившихъ въ концѣ прошлаго и началѣ нынѣшняго столѣтія, не обращаютъ вниманія на явленіе, которое народилось съ тѣхъ поръ и которое съ каждымъ днемъ пріобрѣтаетъ все большее значеніе.

Изслѣдованія историческія, этнографическія и антропологическія вовсе не химера. Что дѣйствительно химера, или, точнѣе выразиться, безполезный трудъ, такъ это разработка исторіи, какъ она до сихъ поръ велась, — хронологическій наборъ политическихъ событій, послѣдовательныхъ случайностей, который не принимаетъ во вниманіе происхожденія народовъ,

элементовъ ихъ соединенія или разобщенія, состоянія массы въ разные историческіе моменты и вліяній, производимыхъ чужеземными вторженіями или собственными завоеваніями. Что безполезно, такъ это историческія изслѣдованія, предлагаемыя съ цѣлью доказать превосходство сочиненной *a priori* теократической или политической, правительственной системы, какова напр. *Всеобщая исторія Боссюэта,* сливающая во едино, у одного предъизбраннаго народа, нѣсколько цивилизацій, которыми занимается знаменитый писатель.

Что вышло изъ обыкновенія, и вѣроятно навсегда,—если только періодъ варварства не займетъ мѣста нынѣшняго просвѣщеннаго состоянія, такъ это подобный способъ писать исторію. Изъ этого надо, слѣдовательно, извлечь свои выгоды.

Въ настоящее время исторія должна принимать во вниманіе, по крайней мѣрѣ, этнографію, то есть не довольствоваться изложеніемъ совершившихся событій, извѣстныхъ часто только по легендамъ, а заниматься условіями созиданія, существованія и развитія народовъ при различныхъ переворотахъ, которые они переживали:—заниматься переселеніями и вторженіями, которыя могли видоизмѣнять эти условія, учрежденіями этихъ народовъ, созданными или самими или усвоенными извнѣ, и климатическими, геологическими или географическими вліяніями.

Исторія искусствъ проистекаетъ существеннымъ образомъ изъ тѣхъ-же разнообразныхъ условій, но писатели, занимавшіеся этимъ, быть можетъ, самымъ живымъ и самымъ устойчивымъ выраженіемъ

человѣческаго генія, обыкновенно отстаютъ отъ вѣка и хотятъ смотрѣть на эти искусства съ безусловной точки зрѣнія, отправляясь отъ опредѣленнаго идеала.

Они поступаютъ также, какъ поступилъ-бы историкъ религіозныхъ ученій, распространенныхъ на земномъ шарѣ, который сталъ-бы разбирать ихъ одно за другимъ, смотря *a priori* на одно изъ нихъ, какъ на выраженіе непреложной истины. Это—предвзятое ученіе, а не наука.

Иными словами, писатели, занимающіеся искусствами, поддерживаютъ извѣстный тезисъ. Мы полагаемъ, что подобный образъ дѣйствія не можетъ содѣйствовать разъясненію вопросовъ и успѣхамъ цивилизаціи.

Цивилизація не составляетъ одного цѣлаго: она слагается изъ различныхъ элементовъ, часто даже проиворѣчащихъ одинъ другому которые слѣдуетъ развивать каждый въ его собственномъ направленіи.

Поступать иначе—значитъ, по нашему мнѣнію, не признавать самыхъ элементарныхъ законовъ.

Мы попытались, слѣдовательно, въ этихъ главахъ выставить на видъ достоинство искусства, которымъ обладаетъ Россія, его источники и свойства, его пріемы и развитіе, и опредѣлить цѣль, къ которой оно должно стремиться. Его самобытность кажется намъ неоспоримой, его средства—обширными. Будучи далеки отъ мысли, что покинувъ подражанія западному искусству, Россія отвернется отъ цивилизаціи, мы полагаемъ, наоборотъ, что она будетъ дѣйствовать настолько-же для собствен-

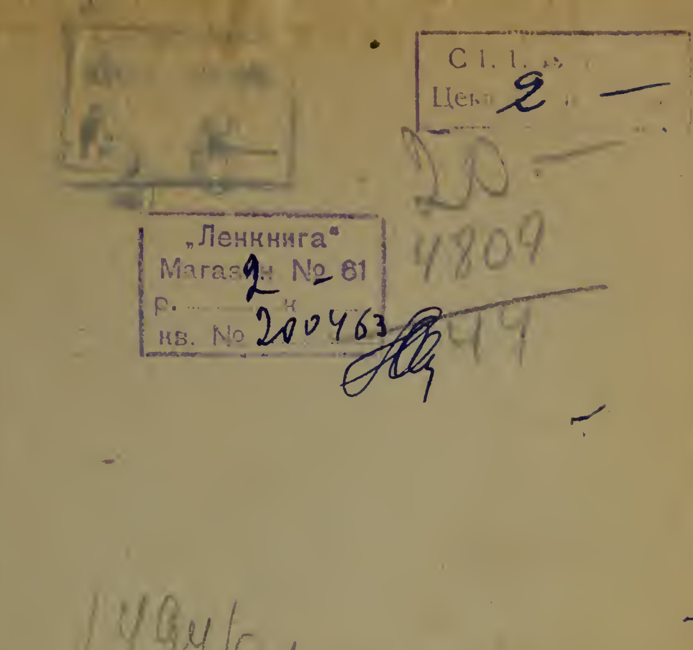
ной пользы, насколько и для пользы искусства вообще, если рѣшительно станетъ черпать изъ собственнаго запаса.

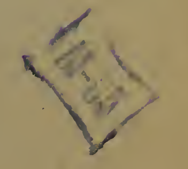
Для участія въ великомъ концертѣ цивилизаціи и человѣческаго прогресса, народамъ вовсе не нужно имѣть однихъ выраженій и одного чувства во всѣхъ отношеніяхъ.—Разность не исключаетъ вовсе гармоніи: наоборотъ она составляетъ одно изъ ея существенныхъ условій; и согласіе между различными народами земного шара,—если только оно должно когда либо водвориться,—произойдетъ отъ свободнаго выраженія способностей, вкусовъ и стремленій каждаго изъ нихъ.

КОНЕЦЪ.

ПОПРАВКИ.

Стран.	*Строк.*	*Напечатано:*	*Должно читать:*
5	св. 14	въ началѣ нашей эры, который былъ бы....	въ началѣ нашей эры, *отчёта*, который былъ бы....
23	сн. 13	ничт. *о*ное.	ничт*о* *и*ное.
66	сн. 11	з*ав*ставки	заставки.
73	св. 12	*подъ*	*над*ъ
76	сн. 10	Всеволодомъ *Юрьевичемъ*	Въ подлинникѣ, по ошибкѣ, Всеволодомъ *Андреевичемъ*.
—	сн. 6	этого здані*й*	этого здані*я*.—
87	сн. 1	*съ* столь	*со* столь
88	св. 3	много врем*я*	много врем*ени*.
105	сн. 1	Представленная	Пред*о*ставленная.
106	св. 3	Кажущее	Кажущее*ся*.
115	сн. 8	слить *одно въ* два чувства	слить *въ одно* два чувства
132	сн. 6	р*о*списанныхъ	р*а*списанныхъ.
160	св. 4	был*а*	был*и*
170	св. 15	*о* всемъ	*во* всемъ.
202	сн. 1	при эт*и*мъ	при эт*о*мъ
205	св. 12	коло*н*у	коло*нн*у.
—	сн. 1	*со* стоявшей	*со*стоявшей
230	св. 1	архитектур*ы*	архитектур*ѣ*.
231	сн. 12	въ восточн*ы*й	въ восточн*о*й
254	сн. 9	распол*о*гали	распол*а*гали
273	сн. 5	Попытк*а*	Попытк*и*
292	св. 14	гармонію	гармоні*я*.
293	сн. 3	переходные чернаго тоны	переходные тоны чернаго.
305	св. 8	*по* искусство	*на* искусство.


„Ленкнига"
Магазин № 61
р. к.
кв. № 200463
Цена 2 —




UNIVERSITY OF ILLINOIS-URBANA
3 0112 041196962